ALMANACH NOWEJ SZTUKI

Nr. 2.

[1924]

F

ALMANACH NOWEJ SZTUKI

24

POD REDAKCJĄ

STEFANA KORDJANA GACKIEGO

CZASOPISMO ARTYSTYCZNE (6 TOMÓW ROCZNIE).

TOM II GI

Skład Głowny: „OGNIWO“ Sienkiewicza 6.

Adres Redakci: ST. GACKI Marszałkowska 60.

TOM I

Bruno Jasieński.	Do futurystów
Anatol Stern.	Karnawały
Stanisław Brucz.	Słowo
	Jesień przyjaźni
St. K. Gacki.	Sztuka ludzka
	Moja Nike
Aleksander Wat.	Miljard Kilowatów
	Oli; Przemiany i t. d.
Mieczysław Braun.	Oda do Wolności
	Ptaki wojny
Stanisław Brucz.	Spirale (fagmnent noweli)
Anatol Stern.	Kraj
List do Anatola Sterna.	

TOM III

POŚWIĘCONY

NOWEJ SZTUCE FRANCUSKIEJ

UKAŻE SIĘ

W PIERWSZEJ POŁOWIE LIPCA B. R.

NAKŁADEM F 24 ALMANACHU NOWEJ SZTUKI

UKAŻĄ SIĘ WKRÓTCE

Anatola Sterna	Anielski Cham
Stanisława Brucza	Bitwa
Stefana K. Gackiego	Anarchista,
	opowieść detektywna
Leona Trystana	Estetyka Kina

i t. d.

PRENUMERATĘ półroczną w sumie 6 Złp.

przyjmują: Warszawa „OGNIWO" Sienkiewicza 6

P. K. O. conto Nr. 440 „OGNIWO" (Almanach).

RĘKOPISY DO III TOMU ALMANACHU

NADSYŁAĆ NALEŻY DO DN. 25-GO CZERWCA b. r. POD ADRESEM REDAKCJI.

TROTUARY. STANISŁAW BRUCZ.

1.

Sczerniałe pól ikony i ekrany pustyń
Po was i po Londynach nie będę się tułał
Dzisiaj ból swój mojemi spieczonemi usty
Wyśpiewa szarobluzy warszawski trotuar

Próżno staram się widzieć miast ulicy parów
To nie rosa na płytach — szpary sączą krew
Mknące między murami ptaki miejskich gwarów
Głuszą trzepotem skrzydeł z pod nóg płynący śpiew
śpiew trotuarów

Bolą nas w brzuchu graniaste wozów ładownych zgiełki
Mrozów stalowe pręty walą w zakrętu skroń
Kłują nam piersi i biodra butów wędrowne igiełki
Często uderza kopytem deszcz — pląsający koń

Latem zdzierają nam skórę rwą płyt granitowe zęby
Z ciał obnażonych brunatnych trawa zielona nie tryska
Biedny dobry trotuar — kto mu przewierca głębie
Nigdy nie powie przechodzeń co krew nam krokami wyciska

Leżymy bezwładnie i szaro nakłuci gwoździami latarń
Rozpięci na krzyżach ulic nogi złożywszy na krzyż
Nie chcemy być świętym brukiem krucjacie ludzkich kołatań
Wstajemy wstajemy wstajemy szpalerem rosnącym wzwyż

2.

Rosną. Szarpią chmur żagle. Z niebem chcą się zmierzyć
Powietrze pełne spiżu jest rubin i onyks
Kanty krzyków kamiennych kołami drążonych
Drą na strzępy łachmany wyświechtanych przeżyć

Skrzypcom domów się ostro wydłużają gryfy
Przerósł je łamiąc lazur dzwonny szturm chodników
Kowal reżyser buntu ogromny jak Griffith
Młotem mosiężnej pięści dni kowadło wykuł

Wy coście powtarzali piękny ból człowieczy
Deptali gwiazdami brukowany trakt
Czemuście nam kazali uciekać od rzeczy
Stojąc przed drzwiami kramu i śpiewając tak

O gdybyż trotuary były białą kartą
Nogi wszystkich przechodniów wiecznemi piórami
Nikt nie zdołałby spisać co to iednak warte
Ujrzeć oblicze boga pomiędzy chmurami

To co dla was jest kartą dla mnie żywem ciałem
Oblicze boga widzę w żyłowaniu płyt
Z odłamków trotuaru żywcem go wyrwałem
By zatopić weń chciwe i radosne kły

Patrzcie! spiewając krzykiem przechodę na jezdnię
I nozdrza mi rozpiera zapach kreozotu
Idę przed siebie twardo niemarzący gwiezdnie
Z rzeczywistości mi się słów wytopi złoto.

ANARCHISTA. STEFAN KORDJAN GACKI.

(część 1 i 2 opowieści dedektywnej).

I.

Czy na rożnie ziemi, czy w eterze nieba
wszędzie nas obarcza, które twarzą w twarz
wisi — słońce w przestwór wdrążone, jak maszt.
Dzisiaj poprostu trzeba
rozwalić tę głuchą maszynę:
pojedynek jest śmieszną rzeczą
odkąd mechanik F. postawił gilotynę.

Linę zwiążemy z liną i krwawą obręczą
słońce ściągniemy na ziemię zaciśniętą pętlą.

Skrzypi tor. Chmury, jak ładowny muł
pod olbrzymim ciężarem brzuchy zwiesiły na dół.
Gdzieś nad niemi warczy propeller.
Słońce z chmury spadnie kropelką.

Na wysokiej deszczem zlanej trybunie
panie z zapartym tchem za parapet zwisały wytarty —
panowie przez lornetki obliczali gdzie runie —
paryski rzeźnik krzyczał: gdy umierał Ludwik XVI...

Nie skończył. Nawprost aparatu,
przecinając niebieskie olbrzymy
(rzeźnik krzyczał: ach zluzujcie mnie od tej maszyny!)
w pełnym galopie cwałował buhaj nieba
rycząc: **Słońce to blaga!** —
trzymam w pysku bombę świata akumulator.

Z niebotycznej centrali, którą w zębach noszę
tysiąc misternych drucików
przelatuje i wiąże spiralne kondygnacje —
przy pomocy najprostrzych truców
łączy węzłowe, oszklone stacje
od bieguna do Pacyfiku
od dołu aż do zenitu.

Wierzajcie: to jest najlepszy ze światów,
odemknięty naroścież, jak drzwi poematu —
trzymany w równowadze mego nosa trąbą
chociaż cały nazewnątrz jest nabitą bombą!

2.

Kawałek nosa to przecież błahostka,
paniom z trybun odpadały — głowy!
gdy buhaj, ten czarowny rumak wyścigowy
skoczył i po torze pomknął, jak grzechotka.

Domy, podcięte brzytwą
frunęły —
ulicami Paryża od samego Tuileries
rozpoczęła się ta szalona gonitwa.

Fruwały kapelusze, krynoliny dam,
nawet parasol mera, wieżyczki Notre Dame,
biskup w tonsurze,
wyglądając z hotelu pod „Gwiazdą",
niezmordowany jazdą:
krzyczał: „Godd dam!
„Za miljon dolarów każdy święty
może oglądać gołe — bez pończoch — buhaja pięty!"

300.000.000 metrów na sekundę
to jest bieg szalony.
Einstein mówi — szybkość nieskończona
— ale jest w Paryżu Rotunda
poprostu mała kawiarnia,
tam za stolikiem Erenburga
siądziesz, buhaju, i napiszesz: „Durnie —
jutro będzie pogoda".

Biedny Czyżewski! Obstąpią go tłumnie
i każą, po polsku pisane, czytać — słowa boga!

Patrzcie! cały Paryż spieszy:
biskup w tonsurze,
mer z parasolem na chmurze,
panie z trybun
i paryski rzeźnik —
wszyscy słuchają gigantycznej depeszy,
którą czarnem na — blacie Rotundy
wypisał buhaj, jak tajemne rundy.

Gdy skończyli, ktoś rzekł: jak cicho
i nagle cały Paryż wrzasnął bardzo głośno:
trzymajcie djabła! siada na wehikuł!

w ogromnym tumulcie
chciano zagrodzić drogę
temu, który na dorożce w klęśniętej jak gąbka
mówił:
ostrożnie! mam w kieszeni bombę!

i w tej sekundzie kończy się część druga.

d. c. n.

BORUTA. ADAM WAŻYK.

Tęcze wieczorne. Lampy nad miastem,
jak owal świętych głów w aureoli.
Glob lawiruje. Niebo kraciaste
od strun w sto łun rzępoli.
Drzemią w pieleszach trąby cherubinów.
Zakwitnij gestem. Płoń. Zaklęcie wymów:
widzę na jawie, oglądam w snach
przestrzeń zgniecioną, jak srebro blach.

Twe noce przechadzki — o hejże swoboda! —
oglądam, jak kret zaczajony, Boruto:
we dnie leżysz spity jak kłoda,
a nocą karmisz się cierpką butą.

Hejże swoboda! — Mieszkają na przyrzeczu
ludzie, co śpią całe życie;
do snów nie kołysze ich wieczór,
ani się budzą o świcie.
Boże na niebie, — tyś ich nie przeczuł,
gwiazdno polarna, — nie płoniesz w ich duszach;
mieszkają,
śpiąc,
na przyrzeczu;
gadają,
śniąc,
do Syrjusza.
Wędrowne skrzynie.
Tabliczki domostw.
Wzejdzie i minie
z djamentów pomost.
Łażą tu wilki.
Łają po żydzie.
Nocą włóczykij
Boruta — idzie!

w juchtowych butach jedzie Boruta

jak gil na czapie trzepoce kita

zsiadł z kaprawego koguta

sto gwiazd sto dzwonów go wita

Lament tobie śpiewam, żałosny wagabundo;
masz omen pechowca i sławę pyszałka,
pobił cię Pan Bóg w zdradzieckich rundach,
teraz gorzałkę sączysz z antałka;
zapijasz pałkę, smętny desperat,
płacząc po locie wprzężonym w kierat;
przesypiasz dzionek, wstajesz; i wieczór...
wieszasz u boku pochwę po mieczu.
Masz kaptur opryszka, masz wąsy sumiaste,
płyniesz w mgle świateł w weneckiej gondoli.
Tęcze wieczorne, lampy nad miastem.
Owale świętych głów w aureoli.
W gondoli w mgle świateł płyniesz po wodzie.
Blaszane okręty szybują w gospodzie.
Płacze papuga, paw w krasie piór.
Szumi ci węgrzyn i straszy cię kur.
Gdy świt zwęża oczy omdlałym kobietom,
jak kot szalejesz, bezdomny planeto,
śnie w półksiężycu, śnie w średniowieczu...
Witam cię ja, który śnię na przyrzeczu,
człowiek szkarłatny, gorzki kronikarz,
który nie umie spoglądać na wschód.
Przede mną kryjesz się i zamykasz

wrota swego serca, serce mocnych wrót.
Świdrami oczu drogę ci wiercę,
przed nami przestrzeń miłośnie klęka.
Jak strasznie to boli... że nikt się nie lęka
twych kroków tętniących jak serce.
Serce północy dygoce i kwili.
Przestrzeń zgnieciona jak srebro blach.
Wzrok w niej się łamie, jak w toni dziryt,
wiedną w niej gesty i słowa, jak w snach.
Serce północy trzepoce i kwili.
Nów się rozszczepił; śród dusznych płacht,
śród umbr cuchnących — cudnie pachnie Lilit
Schnie już boruto, krew cherubinów,
gaśnie w agonji tęcz rubinów;
w skrzyniach ukryci gadają z Syriuszem.
Wyjdź w noc. Do bram bij. Mierz w ślepia szyb.
Wznoś się na grzymsy, na blanki, wykusze,
dźwigaj się, piętrz się, jak gigant — grzyb,
węklnij się w okrąg, kwieć glorją rąk,
niech na zatrntą kartę inych ksiąg
w noc spadnie gwiazda, półksiężyc i gryf.

MORZE. ADAM WAŻYK.

Porty są wszędzie.
Porty są nawet w Warszawie.
Co dzień, czekając na tramwaj,
oglądam jacht na wystawie.

A jutro, lub pojutrze, będzie
Atlantyk i siny Awiatyk.
Dołem, czy górą, w ogromnym pędzie,
jak oczy — poniesie mnie statek.

Kto mówi, że w 12 lat po katastrofie
nie można jechać Tytanikiem?
Co wieczór, co noc odpływamy,
nie pożegnawszy się z nikim.—
i kiedy piszę te słowa, pierwszy raz po długiej chorobie,
morze nie dzieli nas, nie wierz. Jestem przy tobie.

KOBIETY WYŚNIONE. ANATOL STERN.

MATISSE'OWI.

nic mi nie mówi różowa wenus boticzela
wychylająca się z okrągłej oceanu konwi!
drwię sobie gdy się przed nią z zachwytu spopiela
stado płaskich kobiet — bełkocących chorągwi

rafaelów piękności leonardów rozettich
to wątłe dziewczę którego — chłopcze — łaski błagasz —
innych żądam rozmiarów ciał! barw innych nie tych!
widząc wasze się pienię pięknej ziemi tragarz!

obce mi są te wspaniałości! gorące jak lato
skóry kobiet drażniące renglod aksamitem
gdzieindziej widzę wenerę! bezczelnie brzuchatą
dziewkę co swym sierpem walczy z szumnem żytem

ta pani o ciemnych oczach słodkich jak daktyle
nie ta obłoczna jest panią mojej dzikiej feerji
ach zpośród tych wszystkich zpośód kobiet tylu
tyś jedna mnie zwyciężyła kobieto galerji!

nie te sobie ciała o wątłej linji chwalę
których najlżejszą ręką się kreśli powaby!
ja wielbię formy niezgrabne i ciężkie owale
i śpiewam tęgobiodre i ogromne baby!!

próżno szukać ich w galerjach w spiżarniach obrazów!
znajduje ciężkie bóstwa co mi się objawiły
w kubach knajp rozszalałe przy miażdżeniu zrazów!!
przy rzekach kiedy piorąc wypinają tyły!

o wtedy je poznaję i usta słowem mi wzbierają!
wzrokiem tyłów fantastycznych grę upartą chłonę
widzę przypływa i odpływa pełne piersi jajo
i wrastają w piach nogi walce sztywne i czerwone

widzę przecież monotonne muskułów pochody
kiedy tłuką kijankami ramiona wspaniałe
i widzę jak zgrzane praczki nie wychodząc z wody
rodzą bez przerwy piszczące niezliczone małe!

tak! trysnęła gwiazd pędami gleba światów tłusta
wszystko wkrąg płodzi i wszystko jest zapłodnione!
ocean ziemi między kobiet kolanami chlusta
i zapładnia bez końca ciał nabrzmiałą żonę!

znów znów nowy adam błądzę w raju na nowo
pod stopami mi się ziemi tysiączne piersi trzęsą
słoneczna góra się kołysze wisząc nad mą głową —
widzę własną duszę — obnażone dzikie krwawe mięso!!

1920.

WYPADEK. ANATOL STERN.

szły z kościoła tłumnie moje sztywne ciotki
niosąc na czarnych swych szyjach kolorowe sznury
kiedy zrzuciwszy z siebie wreszcie ciężar słodki
i tłukąc silnie piętami wzniosłem się do góry

jakże się na swych miejscach ludzie zakręcili dziwnie
i jakże ktoś za sznur mój targał ogromnie przejęty
kiedy czując miast łba na plecach upojoną dynię
odrzuciłem precz od siebie nudny balast — pięty!

i dzwoniąc językiem czułem stróż niknących szaletów
jak się rozsadzam z radości i jak warjuję wprost z tego
że rzucam już metafizykę przyjaciół osłów — poetów
lecąc prosto w śmietanę słońca — słońca rozpryskanego!!

MY NA WSI. ANATOL STERN.

o siano żaru na którem usta
podamy sobie piersi i ciała!
patelnio pola dzwoniąca i pusta
na której będziesz z sykiem topniała!

potem brzemienność kwietna i słońce
schylone nad pieluszkami mokremi
gdy gwiazdom szczekaniem nas witającym
odpowiadają psy wszystkie z okrągłej ziemi.

PRIMA APRILIS. ALEKSANDER WAT.

Piotr Mareau spędzał godziny poobiednie w fotelu, rozmyślając o wyższości porządku i systemu nad anarchją, nad humorem nad wszelkiemi duchami rewolty.

Nie były to próżne mędrkowania, pozbawione treści istotnej — nie! życie cale, długie życie Piotra było najlepszem tych rozmyślań potwierdzeniem, nieustanną demonstracją, wspaniałą apoteozą!

Długie życie Piotra Mareau, wszystkie jego dnie, jednakowe i systematyczne obdarzały go błogą świadomością porządku, świadomością dokładnie wykonanego planu, wobec której cóż znaczą niedole starości, znużenie i wszelka niemoc zużytego ciała!

Wszystkie jego dnie! — tylko... jeden jedyny, inny, niepojęty, wyłamywał się z karnego szeregu, przepełniając go dreszczem tajemnicy i niepokoju. Przybliżał się teraz w pamięci jak na filmie, rosnąc, wyrastając ponad miarę, grożąc zasłonięciem, unicestwieniem misternego porządku całego długiego życia.

31 marca 1921 roku (minęło od tego czasu kilkadziesiąt lat, lecz Piotr pamiętał ten dzień dokładnie), bibljotekarz Piotr Mareau wracał o zwykłej godzinie z zajęć do domu. Lecz wbrew wieloletniemu zwyczajowi zatrzymał się po drodze i usiadł na ławce na skwerze. *To pierwsze wykroczenie przeciw Regularnemu Planowi dnia było niewątpliwie początkiem wykolejenia*, niezwykłej i dziwnej katastrofy, która później nastąpiła.

Piotr dokonał tego uchybienia prawdopodobnie pod nieświadomym wpływem wiosny, pierwszego dnia wiosny, który wdarł się do Paryża, zrywając chudą skostniałość zimy i niedostatków powojennych. To miasto, pamiętające jeszcze dobrze dnie, kiedy było strasznym szrapnelem zniszczenia, pryskającym odłamkami miljonów ludzkich na fronty, teraz przemieniło się w musujący, w szumiący szrapnel radości. Zdawało się, że za chwilę rozsadzi to wesołe przygodne towarzystwo rzeczy żywych i nieżywych, rozerwane radośnie na części, że wyśle je na szyję niebu, kolorkowemu, głupio wyłupionemu, podobnemu do młodego junkra.

Lecz zapadał zmierzch, i niebo coraz bardziej błękitniało, lśniąc od stalowych błysków, które z dziwnym czarem przeszywały łagodność, uroczystą słodycz aury. Ulica spływała w mrok, podobna do przepięknej, skąpanej w drżącym światłocieniu akwaforty. Aeoroplany turkotały nad głową jak anioły, unosząc się w górę znakiem krzyża. Nad nimi — różowe lilje obłoczków i pełne czerwone serce nieba, usuwające się w cień, jakby znużone miłością. Pod nimi — sennie szumiące tramwaje, i kolorowe procesje aut i powozów. Ale nadewszystko był to zapach, zapach Primawery, który wzruszał do głębi, i świergot orkiestry ptaków, obwieszających jak brodawki sędziwą starość drzewa, jeszcze czarnego od zimy.

I już w tym sennym wolnym ruchu nieba, powozów i światła, w tych nieruchomych masywnych ciałach kamieni, nieba, asfaltu przewalała się,

dźwigała się, pęczniała, parła, tarła się, dzieliła się, rozlewała, nabuchała radosna, wrzeszcząca, roześmiana, kolorowa, tysiącgłowa, tysiącręka, tysiącnoga masa.

Tymczasem Piotr przestał istnieć jako dotychczasowy Piotr Mareau, uczony bibljotekarz. Zdarta została powłoka tępej mechanicznej powagi, zerwane transmisje przyzwyczajenia, które zapędzały go bez reszty w maszynie Planu Dnia; zginęły i rozwiały się regularność, porządek, akuratność, system, obowiązkowość, dokładność świetnie funkcjonującego zegarka. To, co zostało, to było: niesformowane żywe serce wzruszeń, percepcji i wrażeń, kwitnąca lawa, żywa zasada samego kwitnienia, zapachu, kształtu, koloru, światłocienia, ruchu i radości ulicy.

Wszystko jedno który z mnogich komicznych epizodów, rozdawanych nam tak szczodrze przez filmową taśmę ulicy, szczególnie paryskiej wiosną, stał się formą dla jego rodzącej się nowej świadomości, ukształtował płynną i już krzepnącą wrażliwość; który z tych śmiesznych wypadków i zjawisk, która z tych pociesznych sytuacji, mimowolnych chaplinïad, jakiemi potrafi się bawić nieustannie oko wyrafinowane i kształcone, zapadły w jego świadomość, aż tak istotnie, że stała się wyłącznie świadomością komizmu.

Dość, że Piotr dotychczas absolutnie pozbawiony poczucia humoru, najzupełniej nie znający śmiechu, teraz w nagłej przemianie zobaczył otaczający go świat jako skłębiony, rozrastający się organizm komizmu.

Stał się prawdziwym śmiechotryskiem, gejzerem śmiechu, pokryty ruchomą, falistą jego muskulaturą. Nie trzeba mu było specjalnych sytuacji komicznych, każda sytuacja, każdy szczegół, każdy fragment widzialny był już źródłem humoru. Kamienie, przedmioty, ludzie, w splocie ich statytyki i ruchu. Wszechwładne prawo jego rządziło teraz wszystkiem.

„Komizm to wtargnięcie wyobrażeń form życiowych wyższych w formy niższe, tak jak tragizm jest fenomenem odwrotnym. To duch opiekuńczy rasy ludzkiej, zasada kultury, kiełkowania wzwyż, pędu ku coraz doskonalszym formom. W tem ujęciu, np. stają się zrozumiałe pozornie sprzeczne tendencje współczesnej literatury: humor i dążenie do religji. Bowiem czem ma być współczesna religja, jeśli nie uzasadnieniem dążenia do wyższych form, uzasadnieniem, którego nic innego dać nie potrafi: W tem świetle humor staje się metodą, treścią religijności, a mistyfikacja objawieniem! W tem świetle pękają góry zadawnionych nieporozumień! Nieporozumienia kapłanów, którzy nie wiedzieli, że duszą religji jest nie zmistyfikowane objawienie, lecz objawiona mistyfikacja; nieporozumienie filozofów, którzy, oskarżając objawienie w mistyfikacji, nie spostrzegali się, że mistyfikacja jest objawieniem“.

Tak myślałby Piotr Mareau, gdyby mógł i chciał rozmyślać. Tymczasem do tego stopnia był zajęty przeżywaniem świata na nowo, w żywiole śmiechu, że najzupełniej zapomniał o sobie, zapomniał o uświęconym wieloletnią tradycją trybie swego życia.

Było już po północy, kiedy reflektory i przejaskrawiony plakat zachęciły go do zwiedzenia nocnego teatrzyku. Dawano tam sztukę p. n.

„Landru, morderca kobiet". Był to realistyczny skrót aktualnej wówczas tajemniczej sprawy niejakiego Landru, sprawy, która przez szereg miesięcy zasilała dreszczem sensacji Paryż i świat cały.

Osobnik ten był oskarżony o zgładzenie w celach rabunkowych siedmiu kobiet, z któremi pod różnemi pozorami: kupna mebli, małżeństwa i t. d., nawiązywał bliższe stosunki. Jedynym realnym dowodem było całkowite zniknięcie tych pań i kilka spalonych kości, znalezionych w kuchence w jego willi.

Sztuka miała ogromne powodzenie. Piotr, siedząc w loży parterowej tuż przy scenie, znajdował wiele radości w tem obustronnem mistyfikowaniu się aktorów i publiczności, na którem zasadza się teatr. Tu odbywały się misterja mistyfikacji, tu uczono się poznawać jej czar.

W epilogu miała się odbyć egzekucja. Już gilotyna była na scenie. Publiczność śledziła w najwyższem napięciu za przebiegiem sztuki. Nagle, kiedy uwaga widzów dosięgła szczytu, ktoś z loży parterowej przesadził barjerę, dzielącą go od sceny, poczem, stojąc przy gilotynie: *„Landru jest niewinny. To ja jestem mordercą"* rzekł głosem przejmującym i głębokim. Był to, jak się domyślacie, Piotr Mareau.

Głos Piotra wkrótce zapanował nad wrzawą i grzmiał w zupełnej ciszy, władny i sugerujący.

To, co Piotr mówił następnie, znalazło słuchaczów aż nazbyt wdzięcznych i podatnych. Złożyło się na to wiele czynników. Naiwna teatralność publiczności sprawiła, że nie dostrzegli, iż Piotr zachowuje się i mówi tak, jakgdyby był aktorem w tej sztuce Z właściwą sobie nieświadomością i integralnością tłum przechodził z wyobrażeniowego świata teatru w świat rzeczywistości konkretnej, nie widząc nieprzebytej i niezgłębionej przepaści, która je dzieli.

Następnie — sama sprawa pozostawiła wiele wątpliwości; teatralny kult występnych bohaterów, dziwnie sprzeczny, gdyż czci się ich ze względu na występek, i jednocześnie pragnie się ich rehabilitacji, teatralna wiara w teatr jako w głos sumienia, wywołujący reztonans z najbardziej zatwardziałego zbrodniarza, który nie potrafi wszak znieść powtórnego widoku swej zbrodni, podwojonej, bo okupionej krwią niewinnie skazanego; być może, że działała tu nawet głęboka, mimo że spaczona, wiara w nieśmiertelność, która nie może się godzić ze śmiercią jako z ostateczną, wszystko rozwiązującą instancją; wreszcie ukryta głęboko nienawiść do sądu i radość z powodu stwierdzenia omyłek sądowych; — to wszystko i wiele innych jeszcze powodów stworzyło arenę niezmiernie dogodną dla Piotra, *który tu dokonał wspaniałej apoteozy mistyfikacji.*

Mimika jego była przekonywująca przez gwałtowną boleść, wyrażoną zewnętrznem stragizowaniem wewnętrznego śmiechu. Mówił w ciszy zupełnej, głosem namiętnym, czasem podniesionym i świszczącym, czasem przytłumionym, wychodzącym jakby z najgłębszych głębin duszy, gdzie mieszka skrucha, gdzie człowiek obcuje z Bogiem.

„...Co mnie uczyniło niewolnikiem tego człowieka, którego niskość moralna przejmowała mnie zawsze wstrętem? Nie umiałbym wam tego opowiedzieć. Jakieś prawo drapieżne kazało mi dążyć do własnej zguby, kazało mi, niby jaskółce pod spojrzeniem kobry, rzucić się naoślep w roz-

wartą paszczę zatracenia. Spojrzeniem kobry, spojrzeniem magnetyzera władał nade mną Landru.

Byłem jego przyjacielem. Obłudne, ohydne słowo, którem się łudzi człowiek, ukrywając nędzę swej słabości i nikczemności! Najbrudniejsza, najobłudniejsza elementarna jego forma, wobec której nikną wszelkie inne...

...Już bardzo wcześnie wyłowił mnie i przeznaczył na ofiarę dla swej drapieżnej natury. Niezrównoważone namiętności, które mną targały i ciskały po wrogich i obcych falach życia, uczyniły mnie łupem łatwym i świetnym. Uśpił moją czujność, pochlebiał mi, omotał mnie usłużnością i przyjaźnią. Aż wkońcu ściągnął sidła, wówczas stał się moim tyranem, panem każdego czynu, duszy i ciała. Wtedy nastało dla mnie piekło straszne, udręki, piekło haniebnej zależności, piekło wstrętu do siebie, buntu i nienawiści niewolnika, która nie śmie się przejawić nazewnątrz...

Landru był to ordynarny typ sutenera, o wielkim sprycie i inteligencji. Być może, kochał mnie nawet, tak jak się kocha swą ofiarę. Byłem mu potrzebny, byłem wprost warunkiem jego istnienia. Ze mnie czerpał energję, inspirację, siły, życie całe. Pozostawiony sam sobie był niczem, nie istniałby zgoła, wszczepiony w obcą wolę rozwijał się, rozkwitał pysznie. Wychował sobie ze mnie wykonawcę swych szantażów. Popełniłem cały szereg łajdactw, oszustw, wyłudzeń, szpiegostwa, nie zdając sobie wprost z tego sprawy. Ja, który chlubiłem się dawniej z nazbyt czułego sumienia, straciłem wszelkie poczucie występku, kiedy był przez niego inspirowany. Staczałem się coraz nizej. Z latami przyszła rezygnacja. Dla świata, dla obcych byłem nędzną kreaturą tolerowaną tylko dzięki wielkoduszności w handlu. Dla obcych moje zalety w jakiś dziwny sposób przenosiły się na niego, natomiast obarczały mnie jego wady, jego ordynarność, wulgarność, jego niezwykła chciwość. Jego obecność wystarczyła, abym naraz tracił te resztki życzliwości, któremi jeszcze gdzieniegdzie się cieszyłem. Byłem przedmiotem powszechnej i swojej własnej wzgardy i obrzydzenia. Obezwładniwszy mnie całkowicie, zerwał wszelkie związki łączące mnie ze światem. Odebrał mi przyjaciół, życzliwych, bliskich. Wkrótce on jeden był łącznikiem, wiążącym mnie ze światem zewnętrznym.

Anna była moim życiem wewnętrznem.

Zaczęło się od niej. Długo ukrywałem ją przed nim, z lękiem myślałem o chwili, kiedy ją odkryje. Wiedziałem, że uczyni wszystko, by mi ją odebrać. W pojedynku o kobietę wygrana była wszak zgóry przesądzona. Jakże drżałem na samą myśl, że ją zobaczy, że ją pozna. Ukrywałem ją starannie. Ukrywałem ją długo. Dość długo, aby miłość moja, miłość człowieka osamotnionego, i spodlonego, rozgorzała ogniem, który mnie spali doszczętnie; dość długo, aby, tak mi się naiwnemu wydawało, być pewnym jej miłości. Co za naiwność! być pewnym miłości kobiety. Marzyłem, że tu, w tej wielkiej namiętności rozpocznie się moje odrodzenie, że tu odżyję i uwolnię się z udręki haniebnej niewoli. Jaka lekkomyślność! budowałem swoje odrodzenie na wierności kobiety! Aż pewnego razu, wyśledził nas. Wszystko poszło prędzej, niż mogłem się spodziewać. Zaprosił nas na niedzielę, na prze-

chadzkę zamiejską. Nie chciałem pójść, przeczuwałem konsekwencje, byłem jednak dość słaby i niezdecydowany, aby na jej naleganie ustąpić. Haniebna słabość.

Wszystko pogalopowało w niezwyklem tempie. Trzeba mu przyznać, umiał być czarujący, dowcipny, subtelny. W kawiarni zamiejskiej, dokąd nas zaprowadził, dostrzegłem w ich oczach te mimowolne blaski, ten magiczny niejako przypływ wzajemnego przyciągania się, płomień mistyczny tak boski dla kochanków, tak straszny w ukochanych oczach' kiedy się pali dla innego.

Były to okropne chwile, dłużące się jak wieki. Nie umiałem się na nic zdobyć. Sparaliżowany, niemal ledwo słysząc i widząc, wiedziałem tylko, że mi ją odbiera. Byłem obezwładniony, bezbronny, znieruchomiały od burzy wewnętrznej. Waliło się wszystko, roztapiało, grzęzło, we mnie w jakiemś bagnisku jęku. Tego nie można było znieść. Musiałem przyspieszyć katastrofę. Nie wiem co uczyniłem, nie pamiętam. Nie wiem. Pamiętam tylko jak odeszli razem, opluwając mnie wzgardą.

Odtąd nie odchodziłem od nich. Byłem cieniem ich miłości, przyglądałem się sytemu zadowoleniu ich szczęścia. Byłem zawsze przy nich, wchłaniałem widok ich rozkoszy. A oni, nie unikali mnie, — zdawało się, że znajdują jakąś wyrafinowaną przyjemność w ujawnianiu przedemną najtajniejszych pieszczot miłości.

Aż pewnej nocy,—nieprzytomny od bólu, wślizgnąłem się do ich sypialni z nożem w ręku...

Nie rzekliśmy do siebie ani słowa. Landru drżał w febrze lęku. Trzeba wam wiedzieć, ten sutener był niezwykłym tchórzem. Mdlał na widok krwi.

W zupełnem milczeniu zajęliśmy się uprzątnięciem śladów zbrodni. Zbrodni, o której nic wam dotychczas nie było wiadomo...

Duszno mi tu!"

W skupionem milczeniu wynoszą go na rękach na ulicę.

Nic nie przerywało pietystycznej niemal ciszy, tylko gdzieś, daleko turkotała spóźniona dorożka; mleczne, błękitne lampy i blask gwiazd oświetlały Piotra; i głos jego grzmiał, rosnąc i niknąc w dziwnych wzruszeniowych modulacjach.

„Teraz wszystko się odmieniło, odwróciło się całkowicie.

To ja byłem tyranem, bezwzględnym, brutalnym — a on lękał się mnie, drżał przedemną, jak niewolnik przed bóstwem okrutnem. Morderstwo dało mi odrazu przewagę, kategoryczną, absolutną. Ze śmiechem, z okropnym wstrząsającym śmiechem, chwytałem czasem jego spojrzenia, dawniej, ach! tak strasznie pogardliwe, teraz śledzące mnie ukradkiem, w niepokoju, w struchlałem ubóstwieniu.

Nie wydał mnie — wiedziałem o nim zbyt wiele. Dręczyłem go, doprowadzałem do łez, do histerycznych ataków. Jego lęk wzmagał się z dniem każdym. Chciał uciec. Daremnie. Zaczęło mu się niepowodzić. Marzył o ucieczce do Ameryki. Jął się wulgarnych szantażów, wyłudzania pieniędzy od samotnych kobiet, którym obiecywał małżeństwo, kupno mebli, majątków. Czekałem, aż nawiąże bliższe stosunki— wówczas ja występowałem, ja dręczyciel! Byłem zazdrosny o te kobiety,

stare, brzydkie, śmieszne! Napastowałem je, obchodziłem się brutalnie. Daremnie szukały opieki w jego dobroci, łagodności. Był bezsilny.

Było nas troje w obszernej willi, w której przeżyliśmy najstraszniejsze chwile życia. Zemstą, zemstą pałałem, niebo zemsty i trjumfu, za wszystkie lata ucisku, gorączkowe obłędne niebo zachwytu rozwarło się dla mnie. Jakże dręczyłem tę biedną parę, z jaką rozkoszą smakowałem każde przerażone drgnięcie ich serc! Co za straszna noc! Dokładnie powtórzyło się to co z Anną... Landru krzyczał, zdawało mi się, że oszalał. Zajęliśmy się sporządzaniem kuchenki... Usunęliśmy starannie wszelkie ślady... Za tą zbrodnią nastąpiły inne. Wszystkie następne powtarzały się z przeraźliwą dokładnością. Landru już nie usiłował uciec. Być może wciągnęła go narkoza zbrodni, jak mnie wciągnęła. Nie było siły oprzeć się...

...Śmierć jego była ostatnim szantażem. Nie wydał mnie. Pragnął zostać wyłącznie tajemniczym bohaterem. Zresztą niewiele by mu to pomogło: sumienie jego było dostatecznie obarczone. Żądza popularności i teatralnej nieśmiertelności jest w tych ludziach silniejsza aniżeli katusze prawdziwej śmierci!..."

Tłum był w niezwykle podniosłym nastroju. Na własne Piotra żądanie zaniesiono go na rękach do prefektury. Tu wylegitymował się. Kiedy wyszedł z prefektury, tłum drżał z ciekawości. „Nie jestem mordercą kobiet. Jestem prorokiem Nowego Jeruzalem". Tłum słuchał w osłupieniu. Piotr nie dał mu się opamiętać. Krzyczał, bił się w piersi, płakał. Nawoływał do pokuty. Bliski jest Dzień Ostateczny! Przepełniła się miara grzechów! Tylko ostra pokuta i modlitwy mogą uratować od zagłady. O, głębie zepsucia ludzkiego! musiał opowiedzieć tę bajeczkę o. Landru, inaczej nie słuchano by go wcale.

Rozpaczał, krzyczał, nawoływał. Religijny nastrój udzielił się tłumowi. Prorok sensacyjny zawsze potrafi go unieść, zresztą w tych czasach powojennych tłum był religijny. Ulica oczekiwała swego Bernarda z Clairvaux. Sceptycy usuwali się widząc groźną i entuzjastyczną postawę tłumu. Odzywały się płacze kobiet, spazmy i jęki. Korporacje młodzieży katolickiej nadciągały, oświetlając ulicę pochodniami i napełniając śpiewem pobożnym. Swit roztoczył wachlarz ponurych barw, w których zastygały fanatyczne twarze. W zachwyceniu religijnem, niby w cudownej pielgrzymce, przeciągano ulicami nosząc Piotra na rękach.

Śpiewano. Kajano się z grzechów. Prowadził do domu swego, gdzie jakoby zebrał narzędzia grzechów śmiertelnych. Jak ongi Sawanarola pragnął je oddać na pastwę płomieniom.

Był już brzask na niebie, kiedy zbliżono się do celu. Piotr znikł w mieszkaniu poczem, po chwili z balkonu „Bracia, siostry", krzyczał „okradziono mnie!"

Tłum roschodził się ponuro i apatycznie. Świt czołgał się z dachów i z wyższych piętr, ciskał w złości martwe chłodne barwy na ludzkie postacie. Akademickie korporacje odciągały czwórkami śpiewając pieśni. Niebo tchnęło już barwnem, miłem ciepłem. Ptaki świergotały.

Sprzedawcy gazet napełniali ulicę swemi wrzaskami: „Landru jest niewinny! Schwytanie prawdziwego Sinobrodego"!

Piotr Mareau spoglądał wówczas na skręconą w znak zapytania twarz swej starej gospodyni.

Mimowoli oko jego spoczęło na kartce kalendarza. „Prima aprilis" rzekł bezdźwięcznie. Poczem, spojrzawszy na stary zegar ścienny, rzeźbiony w kształcie maski satyra, dodał:

„Ach, wszak już minęła pora mojej rannej herbaty".

Talerz. Na nim rycerska czerwień jabłek poraniona łzami ze złota.
Ależ to najazd kułaków w lampjonach, czerwona ka-
nanonada na arkuszach śniegu zapisanych łapami rozma-
[rzonego kota.

Cytryna, żółte oko uśmiechu. Ta gęsta pieśń jej skóry ten rozpięty pas
[jarocha
Wina! a za tę chwilę w jedwabiu możnaby kupić gładką tancerkę i złu-
[dzenie że nas kocha.

Fajka która obok rozłożyła swe klamstwo Nie wierzcie jej! To potok, któ-
rym mieszkańcy stołu spławiają swe ramiona. Widzicie
dzban? O niego chodzi. O słony łuk jego biódr. O twarde
wonie jego mięsa.

I ta bajka jego szyi mytej rtęcią dnia. Patrzcie. To szyja oświetla
[ulicę i zabi-
ja czarne słowo które się po niej wałęsa.

„A"

TADEUSZ PEIPER.

O POETACH NOWEJ SZTUKI.
LIST DO REDAKTORA „ALMANACHU".

Drogi Stefanie!

Pytasz, co sądzę o Nowej Sztuce, co sądzę o was wszystkich?

Być współczesnym. Oto sztuka. Opanować życie, opanować najdalej wysuniętą pozycję życia, oto sztuka. Grecy znali tylko bieg konia. Można odcyfrować jazdę truchtem i stępa w ich metryce poetyckiej. Moją ambicją jest sprostać galopowi oranżowego konia: elektryczności. Nie jest się dziś tylko człowiekiem. Jestem także telefonem, kinem, teleskopem, maszyną rotacyjną, plakatem, radjotelegrafem. Świat jest dynamiczną pomarańczą, którą pożeramy. Współcześni nam poeci tylko się nią zachwycają. Oto dwie filozofje życia: czynna i kontemplacyjna. Oto różnica. Ale nie działać—to znaczy: być martwym. Skamandryci i inni to ludzie martwi. Niepodobna zaprzeczyć, że tworzą oni rzeczy piękne, —lecz są to piękne trupy.

(Na marginesie listu: Sztuka paseistyczna starała się zbogacić ujmowaną przez się rzeczywistość jakąś nową cechą, X-em lub Y-em, nie wypływającym z jej natury, cechą sztuczną, biologicznie z niej niewypływającą. Realność nie była cenna sama przez się. Trzeba było ją wystylizować, — trzeba ją było „upiększyć". Lecz Nowa Sztuka nie upiększa rzeczywistości.—ona ją przekształca. Dokonała ona zautonomizowania estetyki, jako metody artystycznego konstruowania świata. W swej nawskroś społecznej ekspansji, oparliśmy się na instynktach nie zmechanizowanych ludzkiej natury. Wstępujemy w świat cywilizacji, jako wyrafinowani barbarzyńcy. Noi siamo i primitivi di una nuova sensibilità (Boccioni).

Dokonywa się ważna praca tworzenia współczesności. W krytyce materjalistycznej to tworzenie nowej rzeczywistości jest tylko djalektycznem „wykrywaniem i zbijaniem sprzeczności". W poezji jest twórczościa bardziej syntetyczną, bardziej twórczą. Chodzi o zbogaceuie „form przedmiotowych" nowej kultury.

Przekreśla się to wszystko, do czego się przywiązało, z czego się wyrosło Sentyment pod jego wszystkiemi jarmarcznemi maskami. W estetyce. W religji. W socjologji. W erotyce. Pracuje się nad skomplikowaniem natury materjału artystycznego, nad odkryciem jego praw rozwojowych).

A jednak naprawdę z nami jest tylko garść ludzi, tych, którym nie wystarcza nikczemne, rozestetyzowane smakowanie życia. Dość trudno jest się porozumieć z czytelnikiem, nie mogąc rzucić szeregu książek: musimy żądać odeń odgadywania całości z fragmentów: z „A", z „Przemian", z „Ziemi na lewo". W dzisiejszej Polsce książki nasze—to „książki, które nie chcą mieć czytelników wielu". Chodzi o ludzi, którzy wierzą w naszą pracę mimo paszkwilów, i mimo przemilczania nas. Nowa Sztuka jest grupą poetów budujących podstawy nowej kultury drogą zbogacania i rewolucjonizowania materjału poetyckiego. Jaka imponująca praca! Czy podobna, aby nie wydała kiedyś, jutro może, pysznych owoców?

Jasieński — dający pierwszy w Polsce wyraźną metodę asonansową i dobywający wysokiego tonu liryki proletarjackiej i antyreligijnej. Peiper—świetny syntetyk nowej sztuki, — w poezji swej upajający anarchista składni, rozluźniający do ostatnich krańców pęty logiczne wyobraźni artystycznej i dający filozoficzno-empiryczne podstawy ideologji pracy w nowej sztuce. Wat—który po stworzeniu jedynego mocnego dzieła polskiego ekspresjonizmu, oddaje się wysoce produkcyjnej rozbudowie materjału dźwiękowego, drogą analizy morfo i semazjologicznej. Brucz — najdalej wysunięty w ujednorodnieniu tworzywa poetyckiego, w pracy oczyszczenia materjału obrazego—poeta, który w swej metodzie twórczej intuicyjnie dochodzi do zszematyzowania synkopowanego myślenia współczesnego człowieka, — w czem zbliża się doń także poszukiwacz rewolucyjnego i robotniczego eposu nowoczesnego,—Braun. Młodożeniec — wydobywający społeczne walory językowe z folkloru i zbogacający nową fonetyką i rytmiką ludową polifoniczny koncert Nowej Sztuki. Czyżewski — wprowadzający do poezji język gwarowy i równocześnie dochodzący do zupełnego zautonomizowania oddzielnych elementów dzieła poetyckiego. I wre-

szcie, Ty drogi Stefanie, pełniący w pewnej mierze rolę artystycznego sumienia naszej sztuki, nie pozwalającego jej zejść na udeptaną ścieżkę kanonu, nawet najwspółcześniejszego, — i czyniący w poezji swej próby klasycznego ujednostojnienia rytmiki przy zachowaniu środków nowoczesnej techniki poetyckiej. Oto praca polskiej nowej sztuki. Oto co jest nowym klasycyzmem dnia dzisiejszego.

Starałem się określić najcharakterystyczniejszą dla każdego z nas dziedzinę zdobyczy w nowej poezji. Nie wynika z tego bynajmniej, niedopuszczalna w nowej twórczości—specjalizacja. Analiza ta ukazuje tylko, jakiemi drogami wdziera się nowa poezja coraz głębiej w psychikę czytelnika,—jak kształtuje nową kulturę kolektywu, której jesteśmy wyrazicielami.

„Kolektyw — powie ten, czy ów—ależ to „fokomel", to blaga! Jesteście skrajnymi indywidualistami". Jest to zdanie specjalnie rozpowszechnione. Nawet Ypsylon, parodjując któryś z mych wierszy w „Szczutku", pisał swego czasu:

Furda Newton i Kopernik,
Pierwszy — traba, drugi piernik,
Wszystkich światów oś bezmierna
Niech się kręci koło Sterna.

I — doprawdy-autor tego poemaciku—niechcący odgadł wiele. Istotnie, każdy artysta Nowej Sztuki wygrywa samego siebie. Ale wygrywa metodą wydartą współczesnemu życiu i w celu zsyntetyzowania życia emocjalnego współczesnej mu roboczej zbiorowości. Oto moment kolektywu w Nowej Sztuce.

A zarzut niezrozumiałości? Kiedy krytyk-czytelnik, lub, recenzent — mówi: Ten wiersz jest bzdurą,—mam ochotę odesłać go do słów Jana Epsteina, świetnego krytyka i poety: „Niebezpieczeństwem jest mówić przy pierwszej trudności: „Nic nie rozumiem. To idjota. Otóż istnieje zawsze alternatywa: „To jest idjota", albo „Ja jestem idjota".—Twierdzenie, że nie rozumie się, lub nie uznaje się nowych kierunków, straciło już dawno tę szczyptę snobistycznego wdzięku, której można było się w niem dopatrzeć wtedy, gdy wstydzono się istotnie nierozumienia nowej twórczości. Dzisiaj wyznanie takie jest kompromitującym dowodem ubóstwa intelektualnego i całkowitej atrofji wyobraźni. Chociaż przyznam, że z dwojga złego, wolę tych, którzy nie „uznają" Nowej Sztuki (t. zw. nie uznają życia współczesnego), niż jegomościów, kwiczących z zachwytu nad Marinettim i Majakowskim i przytem bardzo nie faworyzujących nowej sztuki polskiej. Nie lubię tych entuzjastów zagranicy: nie lubię tchórzów i szantażystów. Czy mam wymienić nazwiska? Odłóżmy to na kiedyindziej. Dziś ma Nowa Sztuka szereg ważniejszych problematów do rozwiązania. Dyskusja nad nimi została otwarta.

ANATOL STERN.

NOWE KSIĄŻKI.

A. NAPISAŁ TADEUSZ PEIPER, RYSUNKAMI ZDOBIŁ KISSLING, KRAKÓW 1924.

Jeden z naszych poetów, — przytem autor wielu cennych niekiedy uwag krytycznych, mówi w jednej z nich o „odrębnej technice myślenia artystycznego", które cechuje nową poezję francuską. Pragnąc ocenić tom poezyj Tadeusza Peipera, książkę o najkrótszym prawdopodobnie na świecie tytule, — musimy pominąć zwykłą metodę większości naszych krytyków, uważających wszelką nową formę za spaczenie starej,—i uwzględnić ową, charakterystyczną dla nowej poezji,—„odrębną technikę myślenia". Bez tego książka świetnego krytyka i poety pozostanie dla nas dziełem, zamkniętem na siedem pieczęci.

A przecież książka ta jest dziełem niemal klasycznem, jeśli przez klasycyzm zechcemy rozumieć tę doskonałą równowagę artystyczną, na którą składa się obecność w dziele sztuki ustalonej metody tworzenia, wraz z wyrażoną pozytywnie, zasadą wartościowania.

Jest to ów trudny, upajający klasycyzm współczesności, który „może być bliski jedynie pewnej kategorji erudytów, będących równocześnie arystokracją neuropatyczną“. Ukazuje rzeczywistość załamującą się w krysztale wyczulonej, twórczej wyobraźni, rozkwitającą pąkiem wieloznacznych wyobrażeń: „ramiona, kaplice w mięsie“; „słowa, brzuchate gołębie“, „niebo, karta tytułowa zaginionej książki“. Jednorodna, daleka od dowolności, symbolika ich wyraża niemal religijny patos, liryczne ubóstwienie materjalności świata, dynamiki i twórczej pracy. Lecz ubóstwienie to wyrażone jest w sposób jak najbardziej epicki. Nawet te obrazy przytoczone — stanowiące świetny materjał na współczesną metaforę (ramiona, kaplice: kaplice ramion.—słowa, brzuchate gołębie: brzuchate gołębie słów) są właściwie zdaniami dopełniającemi, lub nieco automatycznie skracanemi porównaniami. Są one wynikiem pracy cerebralnej raczej, niżli twórczego wybuchu. Są raczej wykreślaniem nowego oblicza świata, niż jego intuicyjnem odgadywaniem. Ta klasyczna nawskroś forma poezyj Peipera jest w zgodzie z ich treścią ideową. Podobnie, jak formalnie nie cierpią one na przekrwienie naczyń metaforycznych, co jest cechą szczególną nowej poezji, podobnie treściowo wolne są od hypertrofji pierwiastków uczuciowych. Poeta ten nie zna romantycznych poszukiwań, niepokojów, wewnętrznych antynomij, — posiada imponującą świadomość swych celów. Mógłby on powiedzieć, jak doskonały poeta francuski, Blaise Ceudrars, z którego techniką poetycką łączy go nić pokrewieństwa: „je ne sais pas aller, jusqu'au bout“, ale z pewnością nie dodałby, że czuje z tego powodu lęk i z pewnością nie porównałby siebie (jak to czyni autor „Poèmes élastiques“) z padającym aeroplanem.

To wyjątkowe stanowisko poety możnaby wytłumaczyć wpływami awangardy Młodej Francji i pewnych prądów naszej filozofji społecznej (Brzozowski przedewszystkiem). Pierwszej zawdzięcza bezwątpienia Peiper pewne właściwości techniczne swej poezji. Tam należałoby szukać źródła bogatej plastyki nadrealistycznej jego poematów (cytryna, żółte oko uśmiechu; kopuła kościoła, popielniczka dnia). Charakterystyczne też są dla tych poezji (cecha wspólna całej poezji nowoczesnej) dalekie, wyrafinowane, irracjonalne asocjacje, nietylko pomiędzy elementami jednej przenośni, lecz i pomiędzy całemi zdaniami. Wiersze Peipera—to kompozycje kubistyczne, o skomplikowanym rysunku, utrzymane w barwach czystych i gorących, jak powietrze tego słonecznego kraju, który tak niedawno opuścił. To prawda, że rysunek niekiedy się gmatwa, koloryt jest mętny. Nie ulega wąpliwości przeładowanie kompozycyjne niektórych poematów i stylistyczne pewnych zdań (por. „Z mięsnego zegara...“ str. 10). Ale przecie wszędzie pod temi brakami, jak Pompeja pod lawą Wezuwjusza, — kryje się poetycka forma, „potrząsająca nowości kwiatem“.

I taka jest dziewicza, aromatyczna moc konkretności tej formy, — że roztapia się w niej, jak w mocnem, gorącem winie,—cały zbędny, podług nas, społeczny dydaktyzm, tych poezji, tak chciwie węszony przez rozmaitych społecznych wyżłów sztuki. Ideą o zabarwieniu dydaktycznem jest w poezjach Peipera „światopogląd pracy“. Pięść, ręka, pięć palców dłoni człowieka pracującego — oto pięcioksiąg świata. W najprzeróżniejszych obrazach przesuwa się ten ostateczny archimedesowy punkt oparcia dla człowieka, miotanego soczystą burzą współczesności: „człowiek zamieszkał w swojej własnej dłoni“, „możnaby świat zbudować z włosa, a cóż dopiero z dłoni“, „krew... do macicy nowych słońc i nowych słów — do ręki“, „wiatr liczy moje palce, młotek pcha mi w rękę“.

Jest to zuchwalstwem klasyka właśnie, odgarniającego egzotyzm wzruszeń i pragnień ponadludzkich i pozaludzkich, gaszącego wieczny i gorzki niedosyt rozpalonej wyobraźni, zakończenie tomu słowami: „Będziemy węgiel tłomaczyć na złoto, złoto na bajkę“. Nawiązanie alchemicznych maszynowych czarów współczesności do prostodusznego kołowrotka poezji tęsknoty i marzenia. Ukazanie w perspektywie kierunków i szkół elementarnego celu: nierealistycznej „bajki“, artystycznej wizji nowego, twórczo przebudowanego świata, do którego dążymy poprzez komplikacje coraz abstrakcyjnieszych i coraz syntetyczniejszych form.

A. STERN.

PRZEMIANY. ST. K. GACKI. WARSZAWA 1924. WYD. „OGNIWO".

Każdy wiersz Stefana Gackiego jest jednym z etapów zdobywania odrębnej formy poetyckiej. Zmaganie się poety z materją stałą, metafory i koncepcji, odsłania siłę jego i słabość. Otóż cały aparat kosmiczny, którym Gacki operuje, jest wielką maszynerją teatralną; skały, bryły, globy, dęby, pioruny, komety, drednauty, wulkany, reflektory — to rekwizyty teatralne mieniące się dekoracyjnością, kierowane natchnioną ręką poety — reżysera, obdarzonego wysokim zmysłem teatralności. To on — rozwinięty zmysł teatralności — jest źródłem ławości abstrachowania pojęć — „wspięty na zadzie patos brył" — to on nadaje rozpęd poszukiwaniom bardzo abstrakcyjnych, bardzo odległych i jakże tearalnych obrazów:

Niema przestrzeni
ni fali łąk,
tylko olbrzymie fjordy ziemi
zamknęły pustkę uściskiem rąk.

Proszę się nie lękać! Uścisk rąk jest tylko patetycznym gestem pośród brył fantastycznej awansceny. Łatwo jest akcesorje świata kojarzyć i łączyć w obrazy jaknajśmielsze i pozornie nieusprawiedliwone, skoro się ma pod ręką całą rekwizytornię kosmicznego teatru—to jest siłą Gackiego i zarazem jego słabością. Gdyż dynamizm o wysokiem napięciu, poruszający organizację poetycką Gackiego nie napotyka na opór rzeczy kształtowanych. Stąd płynie nieopanowanie konstrukcji utworu, rozsadzanego agresywną dynamicznością jego twórcy; — świadomość braku koordynacji między posiadaną baterją dynamiczną, a zewnętrzną materją poetyckiej sceny, nadaje całej książce wyraz bolesnego gniewu:

Patrz! ziemia i niebo z ciebie drwi.

Najbardziej dojrzałym i skoordynowanym jest wiersz „Przemiany", epicki śpiew rewolucyjny owiany liryzmem rezygnacji. Dodany do pism artykuł p. t. „O sobie, próba autoanalizy formalnej", będący ciekawą próbą zbadania charakteru własnych poszukiwań twórczych, usiłuje równocześnie oczyścić bardzo zachwaszczone poglądy na nową sztukę. Autor daje trafną i wyczerpującą definicję metafory i w sposób konsekwentny wyznacza tę drogę, jaką — zdaniem autora — powinna pójść nowa sztuka. Chodzi o jej ewolucję, co Gacki streszcza w znamiennem zdaniu, zamykającem całą książkę: „On (artysta dzisiejszy) poszukuje. I dlatego ważniejsza jego droga niż to, co w tej chwili bezpośrednio dać może". Okładka Tytusa Czyżewskiego (teatralna maska) jest trafną i dobrze zastosowaną ozdobą książki.

STANISŁAW BRUCZ.

ZMIERZAJĄC DO WSZECHSTRONNEGO OŚWIETLENIA ZAGADNIEŃ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ — OTWIERAMY ŁAMY NASZEGO PISMA DLA KRYTYKÓW I ARTYSTÓW WSZYSTKICH ODŁAMÓW, GWARANTUJĄC ZUPEŁNĄ SWOBODĘ WYPOWIADANIA INDYWIDUALNYCH POGLĄDÓW.

REDAKCJA.

ZIEMIA NA LEWO. A' STERN, B. JASIEŃSKI. WYD. „KSIĄŻKI". WARSZAWA, 1924.

Mam poniekąd obowiązek zademonstrować praktycznie możliwości krytyki formalnej, której zadanie określiłem jako dochodzenie do konstruktywności całości i każdego elementu („Próba autoanalizy formalnej" str. 35) Demonstracja może być tem więcej interesująca, że dotyczy ona jednego z najważniejszych etapów Nowej Sztuki— Ziemi na Lewo".

Ograniczam się do protokularnego zestawienia wyników: 1 *Momentem ideologicznym* jest u Bruno Jasienskiego ***degradacja pojęć wyższego rzędu*** do pojęć niższego rzędu — u Sterna nagromadzenie szeregu ***równoległych antytez.*** Przykłady: Marsyljanka (Jasieńskiego) — dziewczyna z portu w niebieskim kołnierzu marynarskim. O bogu pisze: o twe raje, któreś nam ukradł z aniołami, rzucamy kości: pan bóg pojechał na wakacje; patrzał na wszystko z góry, nasz bezpartyjny pan bóg i t. p. Podobna metoda jest właściwą komizmowi (w/g Bergsona). Tu służy celom ryzykownej hyperboli, która ma swój odpowiednik jak zobaczymy w kompozycji. Powyższe cytaty są przykładem degradacji dydaktycznej. Jesieński przeprowadza ją również w formie metaforycznej: (np.) słońce płomienny żandarm.

Tych samych celów dosięga Anatol Stern w szeregu antytez. Ale w ten sposób pojęcia nie są degradowane lecz zrównane. Dalsza analiza wykaże, że prawo równoległości organizuje całokształt elementów poezji Sterna. Przykłady: w ogrodzie o dojrzałe granaty opierają się z uśmiechem ciężarne kobiety; błyski wyplute przez armaty, jak pestki moreli; i t p. Prócz antytez niejako fizykalnych są i ściśle pojęciowe: czerwony trocki i papież purpurowy podają sobie ręce; człowiek, który jest pożerany przez bogi i sam jest się pożeraczem i t d.

2. *Kompozycja.* Z trzech części zbudowana jest hyperbola utworów Jasienskiego, symbolizująca pewien zasadniczy wykres. psychiczny. Część pierwsza to coś w rodzaju współczesnej inwokacji. „Nie będę więcej sławił żadnej z dam..." „Już dawno Panie duch mój gotów..." Część druga tematycznie opisuje poprostu światową rewolucję. Z jakimś fanatycznym uporem gromadzi poeta szczegóły tego samego zdarzenia: nagi poplamiony bruk (3 razy); bladych ludzi pierzchające garstki (2 razy); tuman przestrachu nad miastem (2 razy) i t. d Nagłe przerwanie się konwencjonalnego porządku rzeczy zmusza do coraz silniejszych deformacji. Należałoby zestawić poszczególne motywy ***kubistów,*** aby dokładnie unaocznić, że ta sama tendencja deformacji objawia się tu w środkach obrazu poetyckiego. Naprzykład: para cudownych kiszek u ramion nam dynda możemy je zginać, rozginać, podnosić, opuszczać ile kto chce powiedźcie! powiedzcie sami i jako wspaniała winda!; słońce przygniótłszy kolanem skóry dymiące się połacie długo do mięsa obdzierał nasz okrwawiony scyzoryk. To są istotnie deformacje na miarę Picassa! Jasienski próbuje również innego środka: chce oddać *jednoczesnośc* kilkunastu zdarzeń. Część 3—to program, dla którego poeta nie znalazł jednak nowych walorów formalnych. Pozostały—„treści";

Proces, który Jasieński *opisuje* jest u Sterna wyzwolony w formie przejrzystej gry zintelektualizowanej wyobraźni. Budowa tematyczna zostaje przekreślona. Stern nie *stopniuje* antytez ani nie wiąże ich w celu *udowodnienia* jednej określonej ideji, a więc nie posługuje się żadnym ze środków *logiki uczuć.* W tem znaczeniu jest to protest przeciwko *uczuciowości retorycznej* Poszczególne antytezy, metafory i t. p. działają samodzielnie, jako zorganizowane całości emoncjonalno-umysłowo-obrazowe. Budowa streficzna (tak należałoby ją nazwać) wymaga — choć brzmi to parodoksalnie — b. konkretnej anegdoty.

Anegdota — sprawa wileńska poety — była również impulsem dla „Karnawałów". „Zdobycie Paryża" jeśli sądzić z fragmentów jest historją ucznia, który pod wpływem lektury Iljady ucieka na wojnę. Najcharakterystyczniejszą jest „Wojna Miłości"; konferencja genueńska i jej naftowe sprężyny, spotkanie papieża z delegatem sowietów i t. d. Poeta wtrąca coiraz krótkie djalogi, wyrażenia gwarowe (dobra pewnikiem), a nawot reminiscencje mitologiczne (Nike—tarczami tłuszczu przepasany obszarnik). Pozwalam sobie wreszcie na bardziej zasadnicze wyjaśnienie. Odrzucenie jednolitej tematyczności prowadzi konsekwentnie do przyjęcia szeregu mo-

żliwych punktów widzenia — wielość indywidualności Anegdotyczność jako taka — stąd anegdota paradoksalna" i zainteresowanie N. Szt. dla prozy angielskiej, — jest istotnym zagubieniem subjektu, tego, w którym rzeczywistośe załamuje się jak w kalejdoskopie. Oczywiście to są tylko granice idealne — tendencje. Tym samym chciałbym wytłumaczyć prawo juxtapozycji. (O poezji hiszpańskiej — T. Peipera) Kiedy w rezultacie otrzymujemy szeregi obrazów, spostrzeżeń, nawet fragmenty anegdot i t. d. i t. d., —krytyka paseistyczna nazywa to nielogicznością, nonsensem. Tak, to jest nielogiczność psychologiczna, o ile się wierzy, że psychika jest logiczną, albo że w proces logiczny powinna być wdrożona. Anatol Stern jest na naszym gruncie twórcą nowej nawskroś djalektycznej poezji. Wyrafinowanie jej i — powiedzmy starym terminem — rzetelność wobec siebie samego, to tylko dla niewielu pozostało sprzecznością.

3 *Metafory i obrazy* Bruno Jasieńskiego mają charakter przeważnie statyczny. Przykłady: ktoś olbrzymi ręce w górę wzniósł i w blachę słońca długo bił jak w bęben; pocóż twarz twa jak kula rtęci słońcem czarnem nad nami wisi; pomost warg; krzyk wstrząsający wiatrem jak dzwigar. Jasieński nie nadużywa metafor. Z opisowości wynikają jego jakby stalugowo komponowane całe sceny obrazowe: klęcząca Marsyljanka; sceny burzy, aniołowie umywający nogi na skraju zielonej drogi; anioł schodzący z ołtarza i t. d. Cytuję wreszcie jeden obraz o odrębnym charakterze, istotnie fascynujący: „w jeden duszny zmierzch będę szedł tłumem i jak lampa migał".

Stern daje obrazom i metaforom linję dynamiczną. Przykłady: jak struny dzwięczą moje silnie napięte jelita; to nowy celulojdowy wąż taśmy kusi je; hałasu krany; trzepoty szyldów; rozkoszy rozżarzony but; korytarz skwarnego dnia; dżdżem krzyków go obrzućmy tych radosnych kul i t. d.

Wyobraźnię Jasieńskiego nazwałbym plastyczną, Sterna raczej kolorystyczną i ruchową. [U Sterna w 6-iu wierszach tomu spotkałem: szkarłat (2 razy), czerwień (6 razy). krwawy (5 razy)]. *Poszczególne wyobrażenia*: z jednej strony są to wyobrażenia industrji współczesnej (winda, dzwigar, kino, telegraf, drednout, propeller, kulomioty, auta i t. p. (— te są naogół rzadkie po 1 razie); drugą kategorję stanowią wyobrażenia rzeczywistości codziennej dotychczas w poezji nieużywane (jest ich zbyt wiele, abym mógł cytować); wreszcie wyobrażenia: brzuch, płuca, tusza, mięso i t. p. podkreślające tendencje materjalistyczne. Interesującym szczegółem są wyobrażenia antyczne u Sterna: Herakles, Anteusz, Achilles i t. d., które, jak widzieliśmy, ulegają zupełnej deformacji (Nike — obszarnik).

4. Czterowieszowe strofy Jasieńskiego powtarzają na mniejszą skalę proces, który wyznaczył linję kompozycji. Jest zrozumiałem, że Stern będzie dążył do vers libre'u, wzgl. w utworach ściśle „streficznych" do dystychów. Naturalnym, koniecznym zamknięciem strofy Jasieńskiego będzie składany asonans z wyraźnym akcentem (najczęściej) na otwartej samogłosce, wzgl. spółgłosce wargowej. Istotnym żywiołem Sterna będzie łamana rytmika, wiersz o kilku średniówkach, podkreślający jej charakter dynamiczny uzewnętrzniający, niejako szczególną djalektykę wyobraźni.

Nie rozporządzam ani dostatecznym miejscem, ani nie widzę potrzeby zająć się dzisiaj bardziej szczegółową analizą. Sądzę, że została już uwidoczniona myśl, o którą mi właśnie chodziło: *że* każdy poeta posiada własną, *jedną*, centralną zasadę formalną, która organizuje gros pozostałych elementów poetyckich. Ta zasada formalna jest *jednocześnie* esencjonalnym wyrazem jego istotnej postawy wobec rzeczywistości. To jest konstruktywizm i teotrja wartości formalnych. Ubocznym wynikiem jest wskazanie kilku nowych wartości, wniesionych przez poetów Nowej Sztuki: obrazy zdeformowane, asonansowanie, łamana rytmika, forma streficzna (anty-tematyczność) i t. d.

St. K. G

REFLEKSJE LITERACKIE

I NIE LITERACKIE.

Pisałem niedawno: krzyknie pierwszy — ten jest dzisiaj futurystą— brak mi tchu. Mógłbym się wyrazić jeszcze inaczej: Nowa sztuka jest rzeczą trudną. Albo jeszcze, jeszcze inaczej np. słowami Papiniego: zostałem futurystą, aby przezwyciężyć siebie. Sztuka dynamiczna — to mogłoby również być określenie potrzebne. Jest więc Nowa Sztuka, rzeczą trudną, jest także przezwyciężaniem siebie, jest ostatecznie sztuką dynamiczną, — ale stanowczo nie jest — dogmatyczną.

Gdy usiłuje się utrzymać najwyższy z osiągniętych poziomów intelektualnych, prąc nieustannie do rozszerzenia skali naszej wrażliwości, gdy ciągle jest się zmuszonym odtwarzać przebieg niezmiernie skomplikowanych procesów — mówi się w pewnej chwili: przystańmy! trzeba już odrzucić ogniwa najdalsze. To jest również praca antydogmatyczna! Dostrzegam wówczas pewien szczególny komizm (albo odwrotnie) w tem, że te ruchy pro i contra odbywają się w abstrakcyjnym zgoła powietrzu— w samej Nowej Sztuce. Poza społecznością kulturalnie twórczą.

— Jeżeli Nowa Sztuka jest niekonstrukcyjna, niepłodna, i t. d. — jest chyba tylko szkodnikiem. Przypuśćmy. Nie widzę jednak, aby uświadamiano sobie dostatecznie jasno, że umysłowość Polski (ta twórcza) jest tem, co dopiero zorganizować trzeba. W dziedzinie ściśle artystycznej wegetują nadal rozmaite formacje tradycji lirycznej literatury polskiej, które, moim zdaniem, są dziś artystycznie i społecznie wyjałowione do dna. Doprawdy nie wiem, jak określić (np.) tego rodzaju enuncjacje najruchliwszej bodaj grupy literackiej: „Poezja jest jak drzewo pączkujące zielonemi listeczkami słów — Poezja każdego poety jest jak gwiazda zawieszona wśród gwiazd”... W dodatku to mają być „prawdy podstawowe”! Do licha! Może ktoś chcieć Polski monarchicznej, demokratycznej, komunistycznej i t. d., ale przedewszystkiem — i o to nam chodzi — trzeba pracować dla umysłowości Polski, jako Polski nowoczesnej. Uwija się u nas kilkunastu poetów (miły poeta, utalentowany poeta, sztuka dla — sztuki mięsa) kilkunastu krytyków (staropolskie gawędy przy kominku, znów talent, znów wpływologja i tak w kółko) bez kośćca, którzy niechcą, poprostu nienawidzą wszelkich prób rzetelnego przemyślenia któregokolwiek z zagadnień nowoczesnych. Nie twierdzę, aby Nowa Sztuka była tą jedyną możliwa drogę wyjścia. Twierdzę jednak, że szereg istotnie ważnych spraw podejmuje, spotyka je bez obłudy, — jest wysiłkiem, idzie po drodze największego oporu.

— Powiązałem tu ściśle sprawy artystyczne ze sprawą kultury społecznej. Sądzę bowiem, że dotychczasowa rola literatury w Polsce, oraz wyjątkowe warunki polityczne dają podstawę, ba! zmuszają do stworzenia sztuki par excellence życiowo twórczej t. j. takiej, którą Nowa Sztuka wszystkich krajów stworzyć usiłuje (faszyzm — futuryzm; konstruktywizm— komunizm). Dotychczasowa sztuka o tendencjach społecznych obracała

się w wązkim kręgu „idei społecznych", Nowa Sztuka jest społeczną przez wewnętrzną formę konstruowania artystycznego. Potrzebny nam jest Grabski literatury.

— Nie wahałem się zestawić kilku określeń Nowej Sztuki, chciałem bowiem wskazać na możliwość djalektycznego przybliżania się do pewnej postawy ideologiczno-artystycznej. Metody, któremi Nowa Sztuka się posługuje są jedynie szeregiem hypotez, które w pewnym zakresie, z pewnego punktu widzenia są prawdziwe i są istotnie płodne. A więc: krytyka formalna jako przedmiotowa analiza tworów sztuki; unaocznianie procesów zachodzących w zakresie industrji, jako jedna z dróg do wyznaczenia elementów dzieła sztuki; djalektyka myślenia; krytyka tematyczności i dotychczasowych form wypowiedzenia uczuciowego i t. d. i t. d.

— I to wszystko może być z gruntu błędne. Ale nam chodzi o coś innego (dlatego właśnie ten zeszyt „Almanachu" tak jaskrawo podkreśla tendencje i osiągnięcia Nowej Sztuki w Polsce) o to: *że tu są zagadnienia, które domagają się rozwiązania.* Ci czy inni, tak czy inaczej, wszystko tylko nie — partykularz.

STEFAN KORDJAN GACKI.

● ● ● ● ● ●

Antologja Nowej Poezji Rosyjskiej pod red. Anatola Sterna (z obszernym wstępem historyczno-krytycznym redaktora) ukaże się wkrótce nakładem „Książki" i zawierać będzie przekłady z poetów: futurystów-kontraktywistów (Majakowski, Kamieński, Pasternak, Asiejew, Pietnikow, Kruczonych, Tretiakow); imaginistów (Jesienin, Szerszeniewicz, Marienhow, Klujew); proletkultców: (Gastiew, Gerasimow) i inn. Większości przekładów dokonał świetny tłumacz poezji rosyjskiej Bruno Jasieński.

W następnym zeszycie „Almanachu" ukażą się przekłady z następujących poetów awangardy francuskiej: Guillaum Apollinaire, Blaise Cendrarse, Max Jacob, Jean Coteau, Paul Morande, Nicolas Beauduin i inn.

ODPOWIEDŹ.

ANATOLOWI STERNOWI NA ZARZUTY CO DO KSIĄŻKI P. T. „TEATR".

Na tle zupełnego prawie przemilczenia przez krytykę książki mojej p. t. „Teatr', tembardziej przyjemną jest dla mnie rzeczowa i grzeczna napaść Anatola Sterna, na którą odpowiem z prawdziwą rozkoszą. Pomijam tu względnie przychylną ocenę M. Orlicza w „Scenie Polskiej" i wzmianki pp. T. S. w „Czasie" i Peipera w „Zwrotnicy". Dwaj ci ostatni panowie, nie mówiąc nic prawie o mojej teorji i wywlekając znowu załatwione już w książce mojej nieporozumienia, wynaleźli nowy „punkt zlekceważenia", rzekomą niezgodność mojej teorji z moją pracą artystyczną. Na tle zupełnego niezrozumienia procesu rozwojowego indywidualności artystycznej, która rozwija się zawsze od formy, jako środka wyrazu dla treści życiowych, w kierunku Czystej Formy, panowie T. S. i Peiper ułatwiają sobie zadanie w ten sposób, że konstatując lekkomyślnie niby niezgodność teoryi z praktyką, zwalniają się z obowiązku zrozumienia i przedstawienia teoryi, przyczem nie mówią nic o moich sztukach, a czytający wzmianki tego rodziaju krytyków, ma tylko wrażenie, że ich ofiara jest czemś sprzecznem w sobie i niewartem zastanowienia. — Stern mówi o mojej teorji i na tem polega wartość jego krytyki. Dzieli ją przepaść od czasów jednodniówek futurystycznych.

Pomijam kwestje filozoficzne i przejdę do zarzutów dotyczączych tylko mojej estetyki, zwracając uwagę na fakt ogólny, że krótka napaść, może być jedynie odparta w bardzo długiej odpowiedzi. W książce p. t. „Szkice estetyczne" (rozdział VII) i w polemice z Leonem Chwistkiem w dodatku do „Teatru", określiłem dokładnie czemu kryterya dla odróżnienia dzieł Czystej Formy od dzieł realistycznych i odróżnienia rzeczy lichych od arcydzieł, muszą być w pewnych granicach chwiejne. Polega to na subjektywizmie, panującym w całej sferze sztuki na tle wielości twórców, widzów i dzieł sztuki w związku z brakiem sprawdzianów użyteczności. Polega to też na tem, że każde dzieło malastwa, muzyki, teatru i t. d. zawiera elementy życiowe i czysto-formalne, tylko w różnych proporcyach. Niezależnie od tego czy życiowe treści (przedstawienia przedmiotów świata zewnętrznego i wyrażenia uczuć) są zdeformowane dla celów formalnych, czy nie, różne może być ich zaakcentowanie w danem dziele. W szeregu (b. trudnym do ułożenia) od rzeczy realnej do dzieła sztuki czystej, dostatecznie daleko od siebie stojące elementy szeregu, możemy charakteryzować jednoznacznie. Granica jednak w danym miejscu szeregu musi pozostać chwiejna. To samo stosuje się do szeregu knotów i arcydzieł, z tem zastrzeżeniem, że szereg taki jest jeszcze trudniejszym do ułożenia. Musimy posługiwać się choćby koncepcyą takich szeregów dla wyjaśnienia kwestyi, mimo, że praktycznie (szczególniej drugiego) nawet względnie objektywnie skonstruować się nieda. Jednak kolor żółty różny jest zasadniczo od zielonego, mimo iż przejście od jednego do drugiego jest nieznaczne. Nie chodzi o samą deformację rzeczywistości jako taką, tylko o to, czy rzeczywistość sama jest w danem dziele czemś głównem, czy też jest pretekstem koniecznym do stworzenia Czystej Formy. Ale dla jednego widza już obraz Tycyana jest dostatecznie abstrakcyjnym, a dla drugiego obraz Picassa jeszcze nim nie jest. Ważnem byłoby to, czy na obrazy patrzymy z punktu widzenia przedstawionych tam przedmiotów, czy też z punktu widzenia Czystej Formy. To samo stosuje się do teatru, rzeźby, muzyki i poezji. Każdego, który mojej estetyce zarzuca brak objektywnych kryteryów dla określenia proporcyi koniecznej elementów formalnych, od której zaczynamy liczyć dzieła Czystej Formy, lub brak kryteryów oceny wielkości dzieł sztuki, proszę o podanie takowych. Nikt tego uczynić nie jest w stanie, z tym samym stopniem niemożliwości, jak nie jest wstanie zrobić perpetuum mobile. Z chwilą kiedy to uczyni, upadnę przed nim na brzuch i odwołam wszystko publicznie. Mimo to mówienie o idealnem dziele sztuki w teoryi jest możliwe, tak samo jak mówienie z subjektywnego punktu widzenia o formalnej stronie dzieła rzeczywistego, a nie tylko o elementach życio-

wych. czem zajmuje się dzisiejsza krytyka, nie mająca o Czystej Formie pojęcia Stern jako futurysta i człowiek nienasycony formą, odrzuca całą przeszłą sztukę, mieszając realizm z niewystarczającą mu pod względem komplikacyi i perwersyi Czystą Formą. Te dwie sfery trzeba teorytycznie odgraniczyć.

Definicję Czystej Formy podałem już wiele razy: jest to bezpośrednio działająca konstrukcja jakichkolwiek elementów i to działająca niezależnie od tego, czy elementy te tworzą prócz tego kompleksy zbliżone do rzeczywistości, czy też od niej oddalone. Dlaczego przy założeniu przewagi elementu formalnego dane dzieło musi być bezsensowne, aby być niezaprzeczalnie Czystą Formę jest dla mnie niezrozumiałe. To, że dla nas, dla ludzi naszej epoki, tak być musi na tle tego, że nie możliwą jest rzecz działająca bezpośrednio i stworzona w ramach dawnej kompozycyi nie wymagającej deformacyi — jest jasne. Ale ogólnie Czysta Forma nie implikuje deformacji. Twierdzenie, że teatr w mojem znaczeniu jest niemożliwy z powodu znaczeń słów i działań jest niesłuszne, ponieważ właśnie znaczenia te uznałem za elementy artystyczne na równi z jakościami czystemi i to jest nowością mojej teorji. Według mnie, dany wiersz lub sztuka są dobre, o ile różnorodne elementy stanowią w nich absolutną całość ,o ile znaczenia, obrazy i dzwięki w poezyi n. p. tworzą w ogólnej konstrukyi nowe *jakości poetyckie,* lub w związku z rzeczywistą akcją nowe *jakości teatralne,* a nie są tylko środkami przedstawienia życia. Na zbiciu tych elementów w jednorodne nowe elementy polega tajemnica twórczości artystycznej w tych sferach, poza zdolnością konstruowania całości. To, że wynik zależy też od widza, który wielość wrażeń całkuje, jest fatalnością sztuki tak istotną i nieuniknioną, jak to, że ciała posiadają ciężar.

Sądze, że kiedy ludzie zrozumieją, że teatr jest miejscem dla przeżywania sztuki, a nie dla przedstawiania życia i poglądów na nie, teorja moja przestanie być uważana za zabójstwo teatru i pomoże do powstania jego w istotnej postaci. Na razie, na tle t. zw. „Kołtuństwa", braku inteligencyi i artystycznej kultury u ludzi, nadających ton wszystkiemu, na tle tego, że sztuka nasza zamiera pod naturalistycznym „zaborem", że wątłe jej ciałko oblepione jest pasożytami — krytykami, żyjącemi jej krwią i otumaniającemi publiczność, na tle braku „swojskiej" odwagi i małpowaniu nieistotnych odpadków zagranicy, sytuacja jest u nas beznadziejna O ile nie powstanie u nas potężna „mafja" nowych autorów, rezyserów, aktorów i krytyków, walczących wspólnie z falą estetycznego nieuctwa, głupoty i nieuczciwości, teatr nasz zginąć musi.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ.

ZARYS NOWEJ POETYKI.

Jeżeli nazwiemy poezję mową emocjonalną ludzkości, to jasnem jest, iż w zależności od stopnia pobudliwości poetów-wytwórców i czytelników — odbiorców, od wysokości napięcia, czasu trwania emocji powinna ulegać zmianie forma zewnętrzna wypowiedzi poetyckiej. Jeden rzut oka na rozwój poetyki w ciągu wieku 19-go pozwala stwierdzić, iż świeży wówczas i potężny prymityw dany przez romantyków, przeszedłszy znamienną ewolucję, w końcu stulecia wyczerpuje się niemal doszczętnie. Tężec poromantyczny powoduje skostnienie formy, uwarunkowane kanonem ekspansji lirycznej, której stopień — wyższy lub niższy — osiągano sposobem gromadzenia elementów uczuciowych określonej natury. Wyraz liryczny. który niemal wyłącznie decydował o wartości poetyckiej wiersza, podyktował prawo *jednolitej tonacji lirycznej.* Stosowanie tego prawa przyczyniło się do ujednostajnienia rytmiki i metryki poszczególnych form wewnętrznych (oda, elegja, stansa, sonet), intonujących pewien określony motyw liryczny.

W poezji zarówno francuskiej, jak i polskiej, pokrewnych ze względu na jedność wersyfikacji sylabicznej, ustala się rytmika zmodyfikowanego aleksandrynu, składającego się ze stóp metryki klasycznej (dytrocheje, dyjamby, daktyle). Forma

ta — jeżeli o Francję chodzi—ukształtowana przez klasyków, udoskonałona przez romantyków i parnasistów, kunsztownie wycyzelowana przez symbolistów zostaje w 80-tych latach rozluźniona wynalezieniem vers libre'u, dokonanem przez epigonów symbolizmu, Vielé-Griffin'a, Gustawa Kahna i Jules'a Laforgue'a. Wówczas uchodziło to za rewolucję. Nazywano vers libre nową erą w metryce poetyckiej. Uważano go za przełamanie znienawidzonego strofizmu. Dzisiaj możemy ocenić należycie te wartości vers libre'u, które wpłynęły na kształtowanie się nowej metryki:

1. *Zwiększenie ilości średniówek.* Przyśpieszony oddech ludzi dzisiejszych kwestjonuje hypotezę o naturalnym sześciotchnieniowym wydechu z jedną pauzą po trzeciem tchnieniu (wskazuje się na możliwość dociekań fizjologicznych).

Staje się wątpliwą racja panowania (hekzametrycznego) wiersza sześciostopowego z jedną średniówką po trzeciej stopie. Szybkie, zadyszane tempo życia reformuje antropofonikę wiersza. Skraca się jego długość i trwanie prozodyjne poszczególnych stóp (tchnień). Wyłania się potrzeba zwiększenia ilości odpoczynkowych pauz — średniówek. Pociąga to za sobą:

2. *Przekreślenie jednomierności ilościowej zgłosek.* Dowolna długość wierszy, nie posiadających jednakowej ilości zgłosek daje absolutnę swobodę wypowiadania się. *Dowolne umiejscowienie akcentów podrzędnych i głównych.*

3. *Zniesienie rozkawałkowania stroficznego.* Według dotychczasowych praw wersyfikacji, każda strofa powinna była stanowić zakończony moment logiczny, konieczne ogniwo w rozwoju koncepcji wiersza, wynikające z poprzedniego i zapowiadające następne. Wolny wiersz obala panowanie strofy i wprowadza całkowitą swobodę następowania po sobie obrazów, *niezależną od dyscypliny myślowo-logicznej.* Naturalną konsekwencją tego jest:

4. *Prawo juxtapozycji,* które polega na tem, iż każdy poszczególny wiersz tworzyć powinien samoistną całość obrazową, nie związaną niczem z sąsiadującemi. Znosi się niezbędne dotychczas spójniki, pozorujące łączność logiczną zdań Każdy wiersz żyje własnem swojem życiem, posiada własny organiczny oddech, tętni wewnętrzną dynamiką swego tematu.

5. *Reforma eufoniki.* Vers libre'yści łamią konwencję rymową i, podjąwszy przykazanie Verlaine'a: „przytrzyj rymom krawędzie“, świadomie stosują asonanse i dysonanse. U Laforgue'a spotykamy takie asonanse, jak: arbre—candelabre, lune—plume; dysonanse, jak: cherche — demarche, extase — epouse).

Stwierdzić należy, że vers libre szeroko uprawiany i udoskonalony przez falangę poetów francuskich (Tristan Corbiee're. Isidore Ducasse, Alfred Jarry i wyżej wymienieni), był jednak tylko bardzo wyrafinowanem, krańcowem odprężeniem starego szablonu formalnego, kanalizował bowiem w rozszczepionych, zniekształconych strofach jednolitą tonację liryczną, ukrywał pod zewnętrznością swobodnej dezartykulacji kościec równomiernego rytmu uczuciowego.

Nadciągający futuryzm podejmuje zdobycze vers libre'u, zrywa zupełnie z zasadą jedności wyrazu lirycznego i zapoczątkowuje prawdziwą rewolucję metru i rytmu. Marinetti opanowany pasją maksymalnego wyzyskania w poezji praw rządzących życiem współczesnem, tworzy „słowa wolne“, usiłujące ujarzmić simultaneistyczny koszmar dziejącej się rzeczywistości Wydobyty nazewnątrz i wdrążony w życie aparat subjektywnego odczuwania poety zatrzaskuje w słowa przepływające dookoła, krzyżujące się i pokrywające, jednoczesne w akcji i ruchu, polifoniczne w brzmieniu życia zewnętrznego. Słowa te umieszczone obok siebie, wyzwolone z wszelkich praw podporządkowania kompozycyjnego, dają *utwór synchronistyczny o skróconej, dynamicznej, urywanej rytmice, dalekiej od wszelkiej jednolitości lirycznej.* Gromadzenie motywów uczuciowych o jednakowym stopniu napięcia zastąpione zostaje przez stopniowanie lub szeregowanie różnorodnych elementów emocjonalnych o zmiennej sile natężenia i barwy. Zburzenie starych konwencji metrycznych, i eufonicznych, najszersze zastosowanie wewnętrznych kombinacji dźwiękowych, jak onomatopeja, aliteracja, konsonans, znamionuje przełom radykalny. Wszystkie słowa i rozmiary zostały zmieszane i z tego tworzywa zaczęto budować nową formę. Widzimy, że późniejsi futuryści z pod znaku Marinetti'ego i francuscy poeci — ku

biści z Apollinaire'em na czele—wracają do strofy wzbogaconej całym aparatem nowych wartości, opartych na zgoła odmiennych prawach rytmicznych. Szeroko stosowany *wiersz o łamanej rytmice* (Apollinaire, Cendrars) składa się z dwuch trypodji z nieregularnie umiejscowioną średniówką, jedną lub dwiema, ożywionych różnotempowym wirem rytmicznym. Znikają rymy czasownikowe i przymiotnikowe, ustępując miejsca pełnym i etymologicznie dalekim rymom sylabicznym (mourir-mûrirent, heros — taureau, fleurs — voleurs). Asonans traci dotychczasowy charakter rymowy i staje się przezwyciężeniem starej zasady eufonicznej, hołdującej jak najbliższej współdźwięczności końcówek. Zarówno jak metafora, (dążąca ku maksymalnemu oddaleniu członów — obrazującego i obrazowanego), stara się asonans rozpiąć ponad swoimi skadnikami jaknajszersze sklepienie wewnętrznej analogji dźwiękowej (Londres — rencontre — honte, lèvres — fèves).

W Polsce kształtowanie się poetyki przebywa drogę analogiczną do francuskiej z pewnem jednak bardzo znacznem opóźnieniem. Tradycyjny 13-to zgłoskowiec, którego narodziny znajdujemy u Reja i Kochanoskiewgo, ewolucjonuje poprzez świetne próby pseudo-klasyków (Koźmian, Feliński, Wężyk) i w poezji Mickiewicza osiąga szczytowy stopień doskonałości. 13-to zgłoskowiec i 11-to zgłoskowiec, (którego mistrzem był Słowacki), panują niepodzielnie na przestrzeni całego wieku 19-go z odchyleniem w stronę prawidłowych i jednostajnych rozmiarów metrycznych (daktyle dytrocheje, dyjamby, anapesty, amfibrachy) z takiem zamiłowaniem uprawianych przez Asnyka, Faleńskiego i Rydla. Doprowadzone do perfekcji przez poetów Młodej Polski (Kasprowicz, Tetmajer i szczególnie A. Lange) w ciągu ostatnich dziesiątek lat usychają mimo godnych uwagi wysiłków Lechonia, który dąży do stałego i regularnego umiejscawiania akcentów podrzędnych (Sejm, Jacek Makrewski) i Słonimskiego, budującego kunsztowne, po parnasowsku wycyzelowane, chłodnym patosem przepojone strofy. Próby tego ostatniego poczynione w zakresie vers libre'u należy uważać za nieudałe ze względu na jednorodność nuty lirycznej podszytej tendencją ideową i zgoła chybione asonanse pochodzenia rymowego (wszystkie — listków, zużyto — uwity)

Dopiero futuryzm polski wyznacza linję zwrotną w kierunku gruntownej reformy wersyfikacyjnej. Wypuszczenia „słów na wolność" dokonywują u nas „Namopaniki" Wata, usiłujące zatomizować słowo i wydobyć zeń jego najgłębiej ukryte walory dźwiękowe. Pierwszy istotny, właściwym „wolnym wierszem" pisany, poemat — to „Pieśń o Głodzie" Jasieńskiego, cała oparta na świadomie tworzonych, najczęściej składanych asonansach. Mistrzem łamanej rytmiki jest Stern którego poematy (Karnawały, Zdobycie Paryża) czarują niepokojąco — szarpaną przeczulenie — chropawą melodyką. Peiper i Czyżewski dają pierwsze utwory schematyczne. Brucz pracuje nad zreformowaniem 13-to zgłoskowca, wznosząc doń aliteracje, wewnętrzne rymy i skróconą metrykę trocheiczną. Braun odświeża przy pomocy nowych zdobyczy technicznych stare formy wewnętrzne jak oda i sielanka.

Asonans, przez poetów tych podniesiony do najwyższej godności, datuje się w poezji polskiej od bardzo dawna, spotykamy go bowiem w pieśniach ludowych i przysłowiach (co nagle to po djable), u Kochanowskiego (zakon — Polakom, dobrze — szczodrze). Stosowano go jednak jakby pod przymusem, niechętnie, na skutek narzucającej się konieczności, starając się ściągnąć go do poziomu współdźwięczności rymowej. Poeci Nowej Sztuki, świadomie pracujący nad udoskonaleniem asonansu, usiłują pokonać jego zewnętrzną końcówkową współdźwięczność, oddalają jak najbardziej jego składniki, wydobywając jednocześnie ukrytą analogję dźwiękową. Spotykamy u nich najróżnorodniejsze odmiany asonansu: trzepot-epok, masztów-radżów, żałob-galop (Stern), składane—łachman-strach nam, pan bóg — jambów, miszmasz — krzyż masz (Jasieński), pełne asonanse słowne — lampa — lampas, obca-obcas (Brucz) niepełne słowne — czerp — czerep, kart — karat (Stern) dysonanse — dróżki — dorożki (Wat) aso — dysonanse — garść — skraść (Stern), męskie — rży — żył, płyt — kły (Brucz). Praca nad asonansem ogromnie rozszerza zakres możliwości poetyckich, albowiem zestawienie jak najbardziej odległych elementów słownych na zasadzie ich wewnętrzej współdźwięczności daje niebywale efektowne połączenie obrazowe. *STANISŁAW BRUCZ.*

RYTMIZACJA RUCHU W KINIE.

Ruch — ten rdzenny, najistotniejszy, kardynalny element kina, składnik niezbędny, główny, pierwiastek podstawowy — można na podobieństwo gliny urabiać, modelować: stwarzać orkiestrację ruchu. Będzie to rytmizacja ruchu, rytmizacja akcji. O „treści" możemy tu nie mówić. Akcja jest formą treści, jej szatą zewnętrzną, kształtem treści, jej objawieniem zmysłowem. I wszelki spór, czy ruch można wyodrębnić jako abstrakcję i oderwać od treści, powinien ustać. Teoretyk zajmujący się estetyką kina, *powinien* rozważać ruch sam w sobie, ruch jako taki z usunięciem za nawias „treści" (pomimo tego nawet, że w *wielu* wypadkach — w groteskach filmowych bodaj czy nie zawsze — rytmizacja ruchu staje się sama treścią!), powinien zajmować się tylko formalnemi wartościami kina.

Rytmizacji ruchu nie należy mieszać *) z *tempem filmu,* które określiliśmy **) jako stosunek czasowy trwania poszczególnych fragmentów. Z rytmiką ruchu spotykamy się w każdym fragmencie, w każdym odcinku filmu, w każdej poszczególnej scenie odfotografowanej z jednego ustawienia aparatu.

Ruch, który przebiega w takiej „całostce", posiada swą odrębną modulację, określoną szybkość i kierunek; daje więc rzut graficzno-geometryczny.

Kiedyś, np. w komedjach i komedyjkach francuskich (z Linderem, Kubusiem stale kogoś ścigano, ktoś padał, przewracał napotkanych przechodniów i t. d. i t. d.) Biegu jednak nie dynamizowano. Nie było żadnego stopniowania ruchu. Wszystko zależało od przypadku mniej, lub bardziej szczęśliwego.

Spójrzmy teraz na buffonady amerykańskie, na groteski z Harold Lloydem i „Fattym, na duńskie komedje Pata i Patachona. W sztukach tych ruch jest już opanowany. Może jeszcze niezupełnie. Opanować go zaś można potrójnie:

Po 1-sze. Osoby (wzgl. auta, lokomotywy, motocykle i t. p.) wykonuwują swe czynności z szybkością ułożoną w pewien postęp — wzrastający, lub malejący.

Po 2-gie. Operator pod dyrektywą reżysera wykonywa taką, lub inną ilość obrotów korbą na sekundę: dowolna — w pewnych granicach — zmiana tempa „kręcenia".

Po 3-cie. Triki, wycinanie taśmy, zdjęcia t. zw. lupą czasową, które przy wyświetlaniu na ekranie dają dziesięciokrotne zmniejszenie normalnego ruchu. Widzieliśmy takie zdjęcie w math'u bokserskim Dempsey-Carpentier, w filmie sportowem „Na śnieżnych szczytach" oraz w scenach jazdy konnej Maksa w parodji „Trzech Muszkieterów".

Każdy z tych sposobów, a tembardziej kombinacje ich, stwarzają nietylko znakomite — same przez się — efekty kinowe, ale otwierają horyzonty dla nowych wartości estetycznych kina.

Np. jednoaktówka „On i policjanci" z Horold Lloydem: On wskakuje do łódki, uderza wiosłami o wodę, łódka odbija od brzegu... nagle szybkość ruchu niepomiernie wzrasta, skokiem dziwacznie prędkim, fantastycznym... i łódka śmiga po wodzie jak strzała.

Albo komedja „On, ona i Hamlet" z Pat i Patachonem: Pat siedzi na maszynie rolniczej, zaprzęgniętej w szkapę. Patachon przy grabiach. Z początku ruchy leniwe, miarowe, — spokojna jednostajna rytmika. Przełożona pensjonatu nagli służbę do szybszej pracy. Posłuszni rozkazom chlebodawczyni przyspieszają robotę. Zachodzi modulacja ruchu, zmiana szybkości i kierunku, akcja nabiera swoistej, kinematograficznej rytmiki: jakgdyby orkiestracja ruchu, odegrana przez duet.

Pełniejszą orkiestrację ruchu spotykamy w komedji „Ja się nie ożenię!" w scenach pościgu kobiet za Fatty'm. Kilkanaście osób bierze tam udział. Również świetną i obfitą orkiestrację ruchu widzimy często w ruchu ulicznym wielkiego miasta, o ile sceny te są dobrze zaaranżowane. Piekielny, zawrotny ruch w śródmieściu New-Jorku, czy Chicago, oddano w filmie Sublokator w sposób frapujący.

Powyższe przykłady podkreślają głównie modulację szybkości. Chociaż w rytmice ruchu ulicznego kolosalną rolę odgrywa względny kierunek ruchu.

---

*) Jak to uczynił Irzykowski na str. 105 w „Dziesiątej Muzie" (— książka, która powinna znaleźć się w rękach każdego inteligentnego człowieka!)

**) Film Polski Nr. 4—5 rok 1924. „Kino jako muzyka wzrokowa".

Co do szybkości, to niekoniecznie powinna ona rosnąć. Może i maleć. Może przebiegać kapryśnie i fantastycznie. Musi jednak być przemyślana, a nie dowolna, bezładna i wciąż monotonna.

Zmiany kierunku mają również swą wartość, nietylko dzięki temu, że wprowadzają do akcji urozmaicenie. Albowiem kierunek ruchu, sam przez się, wysuwa pewne predyspozycje uczuciowe, coś oznacza, coś może symbolizować.

Że i tu nie powinna panować anarchia i dowolność, wyjaśni choćby następujący przykład: W filmie „Wyspa łez" (S. O. S.) w czasie, gdy okręt tonie, telegrafista sygnalizuje o katastrofie.

Na ekranie kilkakrotnie pojawiają się ogniste litery S. O. S., a biegną wciąż w jednym i w tym samym kierunku. Czy nie osiągniętoby większej plastyki, *pełni całkowitej*, gdyby zmieniano kierunek biegnących liter?

Czy nie należałoby podkreślić, że idą na „wszystkie strony świata" (w napisie na filmie), i rzucić te ogniste litery, przez ekran raz w kierunku prawym, drugi — lewym, trzeci od widza, czwarty do widza, wreszcie ukośnie i t. d.?

Dynamikę ruchu można jeszcze spotęgować w inny sposób. Nadać kolejno następującym po sobie scenom przyśpieszenie wzrastające.

A więc ruchem można operować jako czemś konkretnem. Modulacja ruchu umiejętnie w kinie przeprowadzona może przyśpieszać tętno krwi, może dać nam nowe nieznane wzruszenia estetyczne, prawem rezonansu nastroić nas uczuciowo, wprawić nasze jestestwo w taki stan wibracji nerwowej, który otworzy nam nowe perespektywy uczuciowe, lub przez asocjację wywoła przeżytą lub nieprzeżytą gamę wrażeń.

LEON TRYSTAN.

PLASTYKA. BLOK 1 — 2 CZASOPISMO AWANGARDY ARTYSTYCZNEJ.

Publiczność lubi sensację. Krytyka nie lubi nowatorstwa. Szczególnie tego o którym Archipenko, porównywując go z chińszczyzną, miał powiedzieć: „trzeba się jej nauczyć, wtedy się ją zrozumie". „Propozycja nauczenia się sztuki jest bluźnierstwem". Subjektywność t. zw. bezpośrednia scena estetyczna — chroni od tej subjekcji. Sądze, że dla ostatecznego ugruntowania swego zawodu powinni krytycy „subjektywni" corychlej zrzeszyć się w prawny związek „subjektów" Rzplitej. Dopiero wówczas możnaby swobodnie przemówić do wszystkich niezrzeszonych: subjektywizm, ten któremu wydaje się, że jest ukonstytuowany raz na zawsze, jest ordynarnym samoszantażem. Rzeczy „niezrozumiałe" stają się nieraz „jasne", gdy poznajemy ten szczególny system założeń, z których wynikają pozornie nieskoordynowane poczynania. Jestem zmuszony szematyzować. Widzę dwa zasadnicze momenty, wyznaczające w najogólniejszych ramach, twórczość i wypowiedź ideologiczną Bloku. 1) Rozwój odrębnego materjału plastyki. 2) Wpływ techniki współczesnej.—Cézanne odważył się poraz pierwszy ująć rzeczywistość widzialną w szeregu płaszczyzn. Od tej chwili poprzez kubizm, futuryzm, suprematyzm materjał plastyki ulega nieustannemu różniczkowaniu się, aż w konstruktywizmie dochodzi do najprostszych elementów—form geometrycznych. Rzeczywistość przedmiotowa—naśladowana, wyrażana, szematyzowana—zostaje całkowicie wyelimowana. Pozostaje konstruowanie. Naprzykład: gdy akt ludzki został „odtworzony" w określonym systemie płaszczyzn (kubizm) trzeba już tylko przyjąć, że istotna czynność artystyczna polega na samym konstruowaniu tych płaszczyzn, aby mieć prawo przedmiot („rzeczywisty" akt naturalisty) odrzucić i — tu rozpoczyna się konstruktywizm. Rozpoczyna się również próba niebezpieczna: pozbawieni norm rzeczywistości, w pewnym znaczeniu b konkretnych, oddani jesteśmy na pastwę ukoronowanej intuicji. Interesujący paradoks: konstruktywizm jako sztuka subintuicyjna! Tu wkracza technika—potworna industroja XX w.—z której konstruktywizm przejmuje szereg określeń formalnych. Celowość, uproszczenie, ekonomja. Mają one niejako wyznaczać proces konstruowania. Ale znów — jako widzowie—możemy tylko w przy-

bliżeniu stwierdzać (np.) celowość danej konstrukcji. Prace T. Żarnowerówny, najzdolniejszej przedstawicielki Bloku zdają się dowodzić, że paradoks konstruktywizmu jest nie do przezwyciężenia. Czy go jednak przezwyciężać trzeba?

Konstruktywizm (w pewnym swoim odłamie) wysnuwa dalsze konsekwencje. A więc przedewszystkiem: „przekreślenie sztuki" — jak to formułuje Blok. Dla nas są to konsekwencje błędne, wnioski prowadzące do absurdu. Nowa Sztuka literacka musi się przeciw nim zastrzedz z całą stanowczością. Ten b. elementarny szemat... Kończę.

— Panowie „subjekci" mają głos!

St. K. G.

MECHANO-FAKTURA (I WYSTAWA PRAC). HENRYKA BERLEWIEGO. WARSZAWA .1924. WYD. „JAZZ".

Prace Berlewiego, które utworzyły jednolitą i skończoną w wyrazie wystawę „Austro-Daimiera" dają nam gwarancję, że konstruktywizm nie prowadzi ku zagładzie sztuki, że nie skazuje ją na rozpłynięcie się w industrji pod naporem źle pojętych zasad utylitaryzmu.

Widzimy bowiem w jego pracy system oparty na kanonie. Ustosunkowanie matematyczne form mechanicznych. Koncepcja wynikła z inspiracji twórczej zostaje ujęta w karby organizacji i budowy koniecznej i jednolitej. Elementarne i oczyszczone prymitywy formy tworzą taką, a nie inną konstrukcję o fakturze sprowadzonej do wspólnego mianownika (charakteru) płaszczyzny i stopniowania wyrazu powierzchni. Prace Berlewiego są twórczą syntezą kształtów przenikających życie współczesne, przetworzonych na płaszczyźnie dwuwymiarowej, w kompozycji zwarte i statyczne. Są ostatniem dopięciem prądu. Broszura Berlewiego p. t. „Mechano-Faktura" przekreśla zakusy wybiegania poza płaszczyznę, tem samem eksperymenty przestrzenne; dąży do ujednostajnienia faktury; porządkuje poglądy na działanie emocjonalne form.

St. Br.

NA MARGINESIE.

Nowy manifest Marinetti'ego, w którym wódz futuryzmu włoskiego wysyła do djabła demokrację, równość i sprawiedliwość, wywarł widocznie nader dodatnie wrażenie na grupie Skamandra, jeśli sądzić z zaszczytnego miejsca, na którym został wydrukowany w „Wiadomościach Literackich" (Nr. 18). Wartoby wytłumaczyć zdezorjentowanemu czytelnikowi, w imieniu „Wiad. Lit.", że chodzi tu im tylko o ukazanie wewnętrznych sprzeczności w futuryzmie. I wartoby dodać, już w naszym własnym imieniu, że poza pozorną wrogością haseł, futuryzm włoski i rosyjski pokrywają się nie tylko w jednym punkcie swej ideologji artystycznej, że wspomnimy o równoczesnej i identycznej w obu krajach (czyżby przypadek?!) fazie współczesnego konstruktywizmu artystycznego. Ideologja polityczna nie stanowi jeszcze o charakterze estetyki danego kraju. „Oryginalna i wyszukana poezja" jest nieodłączna od każdej twórczości — faszystowskiej, czy sowieckiej. Nie należy dowierzać hasłom. I tylko bardzo powierzchowny obserwator sądzi o zawartości magazynu z treści jego szyldu.

W „Wiadomościach Literackich" również (Nr. 21) zamieścił K. Irzykowski artykuł p. n. „Talent, jako fetysz", w którym biorąc impuls z enuncjacji „Bloku" rozprawia się z naszymi fetyszystami talentu. Umieszczenie tego artykułu czyni zaszczyt bezstronności pisma, którego czołowi współpracownicy ryzykują wciąż jeszcze zdania: „bez... tchnienia talentu wszystko pozostanie najwyżej szkolnem wypra-

cowaniem". (Iwaszkiewicz). Tan sąd określa Irzykowski, jako „jedną z tych przewielu prawd w estetyce, które są prawdą, ale są zupełnie obojętne i bezpłodne. Nasza krytyka nadużywa pojęcia talentu, ponieważ ono daje najwięcej pola do dowolności i uwalnia od dowodów i myślenia". Zdanie to wita polska lewica literacka z entuzjazmem. Pomimo wielu niewłaściwych i mało istotnych utarczek, za które odpowiadamy wespół z Irzykowskim, nie wątpimy ani na chwilę, że kiedyś będziemy mogli spotkać się z tym najświeższym i najsprężystrzym intelektem starszej generacji w jednym szeregu walczących przeciwko obskurantyzmowi artystycznemu w Polsce.

Sprawozdawca „Rzeczypospolitej" (z dn. 25. V. b. r.) nawiązując do artykułu Irzykowskiego (którego oczywiście nie zrozumiał) zapytuje: jeżeli nie talent — to co? Ależ Irzykowski mówi wyraźnie: twór jest ważny! Pozostaje nieroztrzygniętą inna sprawa: *jak* badać ten właśnie twór? Tu spotykamy się z założeniami krytyki formalnej, której Irzykowski nie poruszył.

r. n.

W swej recenzji z „Wniebowstąpienia" M. Rytarda, najciekawszego bodaj poety „Skamandra", pisze p. ji."... kraj, który nie ma przeciętnej literatury nie może sobie pozwalać na poetyckie nadbudowy. Wszelkie usiłowania w tym kierunku futurystów, neofuturystów (?), ekspresjonistów i formistów z góry były skazane na bezpłodność". Wysiłki futurystów w kierunku osiągnięcia poziomu przeciętnej literatury zostały skazane na bezpłodność? Dzięki Bogu! Ale czy brak nam istotnie przeciętnej literatury? Czy p ji. nie zalicza czasem p. Olechowskiego i p. Staśkę do klasyków polskich? Ale czem wówczas będą dzieła p. ji. jeśli nie właśnie „poetycką nadbudową". Życzylibyśmy im tego z całego serca. Jest to jedyne usprawiedliwienie istnienia dzieła sztuki.

Boy-Żeleński w artykule p. t. „Przyjacielu, motorniczy tramwaju Nr. 7" polemizuje z uroszczeniami literatury dla tłumu. Jest tylko literatura elity — twierdzi Boy. Prostytutki alfonsi i t. d. są podobno ludźmi niezwykle cnotliwemi. Tłum czyta „Trędowatę", p. Prezydent Rzeczypospolitej też. Żarty na stronę! Nie chodzi o to *dla kogo* się pisze ale co się *wyraża*. Przecież p. Boy nie sądzi, aby (np.) sielanki 18 w. były pisane dla świniopasów z pod Kołomyi. Przy pomocy nowych wyobrażeń rozszerza się wrażliwość i świadomość właśnie elity. Tak jest dziś, tak było zawsze. W dalszym ciągu artykułu napisanego z wielkim umiarem spotykamy dwie niezmiernie cenne myśli o literaturze współczesnej: *zintelektualizowanie* się jej i *zmechanizowanie*. Nowa sztuka przyjmuje je całkowicie.

Na dorocznym zebraniu Tow. Zachęty Sztuk Pięknych doszło, jak wiadomo do burzliwej scysji między artystami a t. zw. miłośnikami. W rezultacie „rytmiści" wyprowadzili się gremjalnie z „Zachęty" wraz ze swemi obrazami. A więc i pp. rytmiści odczuli ną własnej skórze skutki rodzimego wstecznictwa artystycznego, (bo to przecież reprezentują miłośnicy). Czy to pozwoli im b. rzeczowo ocenić stanowisko „blokistów", którzy świadomie uniezależnili się od miejscowych „salonow"? W każdym razie... z uznaniem notujemy zdecydowaną demonstrację artystów.

P. A. Wat prosi nas o wyjaśnienie, że list jego publikowany p. t. „Przeciw zdziczeniu" dotyczył jedynie poszczególnego wypadku, nie występując przeciw osobom ani ideologji lewicy literackiej.

Tytus Czyżewski wystawił w paryskim „Salon Intenpendants" cały szereg nowych płócien o których prasa warszawska („Świat"!) wyraziła się z dużym uznaniem. Trzeba widać powrócić z plombą zagraniczną aby być w Polsce zrozumianym. — Co do samej wystawy oczekujemy uwag naszego przyjaciela z Paryża które zamieścimy w nr. 3.

Czasopisma
Nowej Sztuki w kraju i zagranicą.

La Nouvelle Revue Française red. J. Riviére *rue de Grenelle 3. Paris.*	La Vie de Lettres red. N. Beauduin, W. Speth *rue de Chartres-N. 20 Paris.*
Noi red. F. T. Marinetti *via Treriso 19a Roma.*	L'Esprit Noveau red. Ozenfant, Jeanneret *rue de Cherche-Midi 3 Paris.*
7 dni red. Tairof *Teatr Kameralny Moskwa.*	Ma *Amalienstr 26/11 Wieden.*
Lef red. W. Majakowski *Moskwa.*	Der Sturm red. H. Walden *Postdamerstr. 134a Berlin W. G.*
Zwrotnica red. T. Peiper *Jagielońska 5 Kraków.*	Blok *Wspólna 20 Warszawa.*

Postulaty najnowszych kierunków plastyki zostały praktycznie zastosowane w pracach biura „REKLAMA-MECHANO"

„REKLAMA-MECHANO" przyjmuje wszelkie zamówienia w zakres reklamy wchodzące.

CELOWOŚĆ! SZYBKOŚĆ! TANIOŚĆ!

Na żądanie okazowe prospekty. Adres biura: Senatorska 38, tel. 135-28.

Tłocznia Tow. Straży Kresowej Sp. z ogr. odp., Warszawa, Jasna № 8.